Kunstanschauung und Kunstkritik in der nationalsozialistischen Presse

Die Kritik im Feuilleton des „Völkischen Beobachters“ 1920—1932

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät (I. Sektion) der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München vorgelegt von

Gerhard Köhler aus Erfurt



Zentralverlag der NSDAP., Franz Eher Nachf., München

Referent: Prof. Dr. Karl d'Ester

Korreferent: Geh. Rat Prof. Dr. Brecht

Tag der mündlichen Prüfung: 24. Januar 1936

DEN KRITIKERN DES „VÖLKISCHEN BEOBACHTERS“ DER KAMPFZEIT — DEN STREITERN FÜR DEUTSCHE KUNSTANSCHAUUNG ZUGEEIGNET

J. A.

Inhaltsverzeichnis

Aufnehmenden als Bedingung für reinen Empfang und reine Wirkung des Kunstwerkes — Werbungs- bzw. Forderungsgepräge der Schichtungen im Künstler und im Aufnehmenden — Die rassebedingte Forderungshaltung des Menschen gegenüber dem Kunstwerk — Weitere Bedingungen für eine ungehinderte Aufnahme — Einfühlungs- und geistige Typenlehre — Die falsche Voraussetzung der Einfühlungslehre und der „allmenschlichen" Ästhetik — Ihre Widerlegung durch Rosenberg — Ablehnung der Einfühlungslehre vom Standpunkt der Rassenkunde aus.

Der Genuß des Kunstwerkes

Stoff, Entstehung und Art des Kunstgenusses — Die Bedingungen für einen reinen Kunstgenuß nach der geistigen Typenlehre — Übereinstimmung der rassischen Zielbilder und „Scheinzielbilder" als Voraussetzung für den Kunstgenuß — Einfühlungslehre, geistige Typenlehre und nationalsozialistische Kunstanschauung zum Kunstgenuß.

Die Widerwirkung

Die Zergliederung

Die Abhängigkeit der Zergliederung von den geistig-typischen Schichtungen im Kritiker — Vorgang und Stoff der kritischen Zergliederung.

Die Urteilsfällung

Die Maßstäbe des Kritikers

Das Wesen der kritischen Maßstäbe — Der „rassische Vergleichsgegenstand" innerhalb der nationalsozialistischen Kunstkritik — Welt- und kunstanschauliche Maßstäbe — Die geistig-typischen Schichtungen des Kritikers als Maßstäbe — Kunstanschauung und Kunstlehre — Die kunstwissenschaftlichen Maßstäbe — Die Maßstäbe verschiedener Kunstlehren und ihre Artbestimmung durch die Vergleichsgegenstände — Kunst- und kulturgeschichtliche Maßstäbe — Weitere Maßstabsarten — Maßstab, Vergleichsgegenstand und geistig-typische Schichtung.

Die Wertmesser des Kritikers

Wertempfindung und Werturteil — Wertmesser, Wertgrundsatz und geistig-typische Schichtung — Rasse und umweltsgebundene Wertmesser und Werturteile — Der weltanschauliche Wertmesser des Kritikers — Der weltanschauliche Wertmesser und Wertgrundsatz in der nationalsozialistischen Kunstkritik — Der kunstanschauliche Wertmesser — Verschiedene kunstwissenschaftliche Wertmesser — Wertungs- und Schichtungsgemeinschaften — Kultur als rassebedingte Wertungsgemeinschaft — Die Welt- und Kunstanschauungen als Wertungsgemeinschaften — Zusammenfassung.

Sachlichkeit und Persönlichkeitsäußerung des Kritikers

Das Wesen der kritischen Sachlichkeit und ihr Verhältnis zu Maßstäben und Wertmessern — Die Unmöglichkeit einer allgemein und unbedingt gültigen Sachlichkeit des kritischen Urteils — Die Möglichkeit einer bedingten Sachlichkeit innerhalb der Schichtungs- und Wertungsgemeinschaften — Die „unsachliche" Kritik großer Persönlichkeiten anderen gegenüber — Die Persönlichkeitsäußerung des Kritikers.

Vorwort

Die vorliegende Arbeit hatte drei Aufgaben zu erfüllen: Die Geschichte des „Völkischen Beobachters" während der Kampfzeit und die damit verbundene Darstellung des Blattes in zeitungswissenschaftlichem Sinne zu schreiben, ein Stück Geistesgeschichte des deutschen Kunstlebens an Hand der nationalsozialistischen Presse und ihres Ringens um eine neue deutsche Kunstanschauung zu geben, und schließlich das vielerörterte Problem der Kunstkritik innerhalb der Zeitung einer genauen Prüfung zu unterziehen. Die im ersten Teil niedergelegten Angaben und Feststellungen wurden an Hand der Jahrgänge 1920 bis 1932 des „Völkischen Beobachters" gewonnen. Manche Vermerke sind auch Hauptamtsleiter RL. Dr. Adolf Dresler, Chefsyndikus Dr. Hans Buchner, Schriftleiter Heinz Frank und Schriftleiter Josef Stolzing-Cerny zu verdanken, welch letzterer sich der Mühe einer Durchsicht der angegebenen Geschichtszahlen unterzogen hat. Bestehende Lücken und ungenaue Angaben wurden deutlich gekennzeichnet, ihre Berichtigung konnte jedoch wegen mangelnder Unterlagen nicht durchgeführt werden. Die im Anhang angeführten Statistiken wurden auf Grund genauester Berechnungen über vier gleiche Monate eines jeden Jahrganges angefertigt. Der zweite Teil bringt eine Auswahl von Kunstkritiken der bekanntesten Mitarbeiter und Kritiker des „Völkischen Beobachters". Um jedoch ein möglichst anschauliches Bild vom „Kampf um die Kunst" dieses Blattes geben zu können, wurden ebenfalls solche Beiträge aufgenommen, die nicht als Kritiken anzusprechen sind. Aus dem gleichen Grunde wurden auch teilweise nur Auszüge einzelner Kritiken gebracht. Die ganze Sammlung wurde unter dem Gesichtspunkt vorgenommen, daß Zeitungsgeschichte Zeitgeschichte sei. Die im dritten Teil behandelte Frage der Kunstanschauung und Kunstkritik ist eine der schwierigsten, aber auch der bedeutsamsten und umfassendsten innerhalb des menschlichen Geistes- und Seelenlebens. An ihrer Klärung ist der Zeitungswissenschaftler und der Mann der Presse ebenso beteiligt wie der Rassenkundler, der Philosoph, der Psychologe, der Soziologe, der Kunst- und Kulturgeschichtler. Aus diesem Grunde wurde versucht, von allen jenen Gebieten aus das Gesamtproblem einzukreisen, es in seinen größten und kleinsten Zusammenhängen zu betrachten und schließlich so zu lösen. Die zur Beantwortung der aufgeworfenen Fragen herangezogene und aufgestellte „Geistige Typenlehre"

ist eine Art rassenpsychologischer Soziologie, eine Lehre vom Gemeinschafts- und Gesellschaftsleben der rassegebundenen menschlichen Geister und Seelen. Sie stützt sich in Besonderheit auf die Feststellungen der neueren Rassenkunde sowie auf praktische Erfahrungen und Beobachtungen, die vom Verfasser auf den Gebieten der politischen und der Kunstkritik gemacht wurden. Leider gestattete es der enge Rahmen dieser Arbeit nur, jenes erstere Gebiet kurz zu streifen, zumal zwecks möglichst genauer Behandlung des zweiten weiter ausgeholt und eingehender untersucht werden mußte als sonst üblich. Im gleichen Sinne wurde auch das Wichtigste des umfangreichen Schrifttums über die Kritik verwendet und angeführt, besonders weil die in Frage kommenden Abhandlungen sehr zerstreut liegen. Der Anhang bietet außer den genannten Statistiken mit etwas über 200 Angaben einen Beitrag zur Schrifttumskunde der Kunstkritik. Ein Teil dieser Quellenangaben stammt von Otto Groth und Prof. Dr. d'Ester, jedoch wurden nur solche berücksichtigt, die in irgendeiner Weise etwas wirklich Wertvolles über jenes Gebiet brachten. Die Durchsicht der zahlreichen Fach- und Zeitschriftenreihen sowie der weiteren einschlägigen Literatur zum Zwecke der genannten Schrifttumskunde wurde durch die Bemühungen seitens der Beamten von der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Stadtbücherei Erfurt (ehemalige Universitätsbibliothek) ermöglicht. Besonderer Dank sei schließlich dem Zentralverlag der NSDAP. Franz Eher Nachf., München, ausgesprochen, der Drucklegung und Herausgabe dieses Werkes übernahm und so überhaupt erst möglich machte.

G. K.



I. Zur Geschichte des „Völkischen Beobachters"*)

1. Völkische und nationalsozialistische Presse

Die Ende des 19. Jahrhunderts anwachsenden völkischen Strömungen und Bewegungen konnten sich samt ihrer Presse, wie der „Täglichen Rundschau", der „Deutschen Zeitung", der „Post", der „Hamburger Nachrichten", der „Rheinisch-Westfälischen Zeitung", der „Deutschen Tageszeitung" usw. in einer breiteren Schicht des deutschen Volkes nicht durchsetzen. Der unermüdliche Vorkämpfer für völkische Freiheit und völkisches Schrifttum, Adolf Bartels, hat das Fehlen eines Werbeerfolges dieser Bewegung und ihrer Presse in der Öffentlichkeit klar erkannt. Kurz nach Ausbruch des Weltkrieges befaßt er sich in einer kleinen Schrift[1] mit dieser Frage und sucht sie durch Gründung einer neuen deutsch-völkischen Zeitung, die nach Kriegsende vorgenommen werden soll, zu lösen. Das neue Blatt sollte sich durch bewußtere Betonung des völkischen Standpunktes von der bisherigen nationalen und konservativen Presse unterscheiden. „Für uns ist nicht das wirtschaftliche Gedeihen unseres Volkes die Hauptsache, sondern eben das völkische: der deutsche Geist, die deutsche Seele sollen groß und stark bleiben, das deutsche Volk soll deutsche Persönlichkeiten hervorbringen, nicht bloß gute Geschäftsleute. Kurz, wir wollen eine Erneuerung des deutschen Geistes im Sinne unserer Altvorderen, wollen Germanentum, das aber doch nicht zurück, sondern in eine große Zukunft schaut, nur eben wurzelecht ist und so auch in höchste Höhen, zu wahrhaft edler Kultur emporwachsen kann."

Der Weltkrieg kam und pflügte den Boden des deutschen Volkes um. Altes verging und stürzte zusammen, Neues wuchs aus den Trümmern empor. Der Gefreite des großen Krieges begann unablässig zu trommeln und seine Anhänger um sich zu scharen: Die nationalsozialistische Bewegung, anfangs noch eine unter den anderen völkischen, erstarkte und wurde zum Sammelpunkt der aufstrebenden völkisch-nationalen Kräfte. Die heranwachsende NSDAP. aber bedurfte auch der Presse, um sich aller werbemäßigen Mittel bedienen zu können. „Ist die Errichtung einer die breiten

*) Während der Drucklegung erschien in der „Zeitungswissenschaft" 11. Jg. Berlin 1936, Nr. 10 eine Abhandlung Dr. Adolf Dreslers „Aus der Geschichte des ‚Völkischen Beobachters' und des Zentralverlages der NSDAP. Franz Eher Nachf.". Auf diese Abhandlung und das gleichnamige, im Zentralverlag der Partei demnächst erscheinende Werk wird besonders hingewiesen.

[1] Adolf Bartels, Die Notwendigkeit einer deutschvölkischen Zeitung und ihre Möglichkeit, Weimar 1914.



Massen erfassenden völkischen Zeitung eine nationale Notwendigkeit?" überschrieb Adolf Hitler im „Völkischen Beobachter"[2] eine Ausführung: „Soll aber eine Bewegung mit Erfolg Aufklärung in die breitesten Massen unseres Volkes hineintragen, dann genügen auf die Dauer nicht Versammlungen, Sprechabende und Aufklärungskurse, die stets nur einem beschränkten Kreis von Hörern zugänglich sein werden, sondern dann muß hier auch die schärfste Waffe in den Dienst der völkischen Aufklärung restlos eingesetzt werden, die Presse. Eine Presse, die in rücksichtsloser Entschlossenheit an sozialen und nationalen Schäden aufdeckt, was aufzudecken ist, die als ununterbrochener Mahner des völkischen Gewissens auftritt, die nicht müde wird, Tag für Tag, Woche um Woche und Jahr für Jahr das Volk hinzuweisen auf die Schande der Knechtschaft, und die nie nachläßt, das Elend unserer Not als Folge dieser Knechtschaft zu beweisen. Eine Presse, die zum Wecker unseres Volkes wird in einer Zeit erbärmlichster Gleichgültigkeit gegenüber jeder nationalen Entehrung, die das Rückgrat bildet der Organisation des Widerstandes unseres Volkes gegenüber seinen jüdisch-internationalen Verderbern. Und eine Presse, die alles dies nicht tut in einer Klasse unseres Volkes, sondern die hinausbringt bis in die letzte Hütte des Ärmsten unserer Nation und so mithilft an der Verwirklichung der Seumeschen Prophezeiung, daß Deutschland am größten sein werde dann, wenn sein ärmster Bürger zum treuesten Sohne geworden sei."

2. Aufbau und Entwicklung des „Völkischen Beobachters"

Um 1920 bestand in München ein kleines Wochenblatt völkisch-antisemitischer Richtung, der „Völkische Beobachter". Er war im Jahre 1919 aus dem „Münchener Beobachter", einem Sportblatt, hervorgegangen, stand der Thule-Gesellschaft nahe und hatte unter der Räteherrschaft in München viel zu leiden gehabt. Der „Völkische Beobachter" erschien im Verlage Franz Eher Nachf. G.m.b.H. und wurde im Rotationsdruck des Münchener Buchgewerbehauses Müller & Sohn hergestellt. Der Geschäftsführer des Eherverlages war 1920 Franz Xaver Eder. Am 3. 11. 1920 geht die Geschäftsführung auf Bernhard Köhler über, der auch als Herausgeber des Blattes zeichnet. Am 17. 12. 1920 legt dieser ebenfalls Geschäftsführung und Herausgabe nieder und Ausgabe 111/25. 12. 1920 kündigt unter dem 18. 12. an: „Die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei hat den „Völkischen Beobachter" unter schwersten Opfern übernommen, um ihn zur rücksichtslosesten Waffe für das Deutschtum auszubauen gegen jede feindliche undeutsche Bestrebung." Mit Ausgabe 37/12. 5. 1921 übernimmt Ernst Ehrensperger die Geschäftsführung, bis schließlich die Leitung des

[2] 8/27. 1. und 9/30. 1. 1921 lies: Ausgabe 8 vom 27. 1. usw.

Blattes ab 64/11. 8. 1921 an Dietrich Eckart übergeht, während Max Amann die geschäftliche Seite des Unternehmens neu aufzieht. Die wirtschaftliche und kaufmännische Lage des Blattes war bei der Übernahme durch die Partei eine trostlose; es wurde nach dem alten Grundsatz, daß eine völkische Zeitung sich von den Bezugsgebühren und freiwilligen Spenden ihrer Leser und Anhänger erhalten müsse, bewirtschaftet[3]. In seinem Werke[4] schreibt Hitler über den damaligen Zustand des „Völkischen Beobachters": „So ehrenhaft sein Inhalt war, so kaufmännisch unmöglich war die Verwaltung des Unternehmens. Auch bei ihm lag die Meinung zugrunde, daß völkische Zeitungen durch völkische Spenden erhalten werden müßten, anstatt der, daß sie sich im Konkurrenzkampf mit den anderen eben durchzusetzen haben, und daß es eine Unanständigkeit ist, die Nachlässigkeiten oder Fehler der geschäftlichen Führung des Unternehmens durch Spenden gutgesinnter Patrioten decken zu wollen."

Der Kopf des Blattes lautete anfangs: „Völkischer Beobachter / Deutschwirtschaftszeitung / Süddeutscher Beobachter / Münchener Beobachter / Deutschvölkischer Beobachter". Nach der erfolgten Übernahme durch die Partei wurde ab Ausgabe 15/20. 2. 1921 der Untertitel in „Kampfblatt der nationalsozialistischen Bewegung Großdeutschlands" abgeändert, wozu dann später das Hoheitszeichen der Partei sowie der Wahlspruch „Freiheit und Brot!" hinzukam. In Ausgabe 10/3. 2. 1921 ist auf der ersten Seite zum erstenmal eine durchgehende Kopfzeile zu finden, während der erste „rote Strich" in 191—195/17.—18. 8. 1930 erscheint[5]. Die Blattgröße der Zeitung betrug in ihrer ersten Zeit 47 : 31,5 cm (beschnitten) und ab 174/29. 8. 1923 54 : 45 cm. Der Spiegel war anfangs 42,5 : 27,5 cm (oft mit kleineren Abweichungen) groß und dreigespalten; ab 11/8. 2. 1923 wurde er in fünf Spalten aufgeteilt. Mit dem Übergang zur späteren Blattgröße betrug dann der Spiegel 48,6 : 41,3 cm und hatte sechs Spalten.

Der „Völkische Beobachter" hatte in den Jahrgängen 1920 mit 1926 einen Umfang von durchschnittlich vier bis sechs Seiten, davon etwa eine halbe bis anderthalbe Anzeigenteil. Die Sonntagsausgaben waren — nachdem er Tageszeitung geworden war — etwas umfangreicher, jedoch selten über acht Seiten stark. Ab Jahrgang 1927 betrug der Umfang der Bayernausgabe regelmäßig sechs Seiten, derjenige der Sonntagsausgaben entsprechend mehr. Mit Beginn des Jahres 1929 erhielt auch die bis dahin

---

[3] Bartels wollte in seiner oben erwähnten Schrift aus Gründen wirtschaftlicher Unabhängigkeit sogar den Anzeigenteil ausgemerzt wissen. Vgl. a. a. O. Seite 8 ff.

[4] Adolf Hitler, Mein Kampf, Bd. 2, München 1928, Seite 244.

[5] Jedoch finden sich schon früher schwarze Unterstreichungen der Kopfzeilen.

kleinere Reichsausgabe den Umfang von sechs Seiten. Ab Ausgabe 27/1. 2. 1929 erhöht sich der Umfang der wochentäglichen Bayernausgabe auf acht, um schließlich im Laufe des Jahres 1931 eine Durchschnittszahl von zehn Seiten zu erreichen.

1920 erschien das Blatt zweimal wöchentlich, und zwar als Mittwoch- (bzw. Donnerstag-) und Sonnabendausgabe. Aber noch im selben Jahre wird ein Ausbau der Erscheinungshäufigkeiten versucht: Ab 1. April erscheint der „Völkische Beobachter" dreimal wöchentlich, am Dienstag, Donnerstag und Samstag. Jedoch mußte infolge Papiermangels der damaligen Zeit das Erscheinen schon wieder ab 2. Juni des gleichen Jahres auf ein zweimaliges beschränkt werden. Schließlich wird nach der Übernahme durch die Partei unter schweren Opfern der Parteimitglieder und der Leserschaft das Ziel doch noch erreicht, und ab 11/8. 2. 1923 erscheint die Zeitung sechsmal wöchentlich unter Zusammenlegung der Sonntags- und Montagsausgabe. Die bisherige mühsame Aufbauarbeit am „Völkischen Beobachter" aber wurde dann, wenigstens für längere Zeit, durch den 9. November 1923 zunichte gemacht. Nachdem mit Anfang April 1925 das Blatt wieder erschien, begann diese Arbeit von neuem. Ausgabe 293/18. 12. 1926 kündigt einen weiteren Ausbau an: Ab 1. Februar 1927 soll eine Bayern- und eine Reichsausgabe erscheinen. Nachdem dieser Plan durchgeführt worden war, schritt man zu einer neuen Erweiterung. Für den 1. März 1930 wird eine Ausgabe des „Völkischen Beobachters für Groß-Berlin" bekanntgegeben. Jedoch drängen bald die verschiedenen Ausgaben zu einer Neuordnung. 343/8. 12. 1932 bringt eine Bekanntmachung des Verlages, worin dieser die Neuherausgabe einer Norddeutschen und einer Berliner Ausgabe, beide in Berlin, für den Beginn des Jahres 1933 ankündigt.

Die Schwierigkeiten, unter denen der „Völkische Beobachter" während seiner Kampfzeit zu leiden gehabt hat, waren sehr groß. Das zeigt allein schon eine nüchterne Zusammenstellung seiner verschiedenen Erscheinungsverbote:

Jahr	Dauer	Ausfall
1920	30. 4. mit 9. 5. Erscheint erst wieder am 11. 5.	11 Tage
1921	47/15.—16. 6. Wird beschlagnahmt	1 Tag
	23. (?) 6. mit 22. 7. Es erscheint das Ersatzorgan „Der Nationalsozialist", mit Nr. 1, Jg. 1 beginnend	29 Tage
	31. 8. mit 13. 9. Verbot vom Reichsministerium des Innern	14 Tage
	15. 9. mit 30. 9. Verbot vom bayerischen Ministerium des Inneren	16 Tage
	6. 10. mit 14. 10.	9 Tage

1923	24. 5. mit 26. 5.	3 Tage
	17. 7. mit 24. 7.	8 Tage
	5. 10. mit 14. 10.	10 Tage
1924/25	10. 11. 1923 mit 3. 4. 1925 stellt der „Völkische Beobachter" sein Erscheinen ein	510 Tage
1930	13. 8. mit 16. 8.	4 Tage
1931	3. 2. mit 9. 2.	7 Tage
	14. 7. mit 2. 8. Durch Reichsgerichtsentscheidung kann das Blatt schon wieder am 28. 7. erscheinen	14 Tage
	27. 8. mit 1. 9. Erscheint erst wieder am 3. 9.	6 Tage
	13. 9. mit 22. 9. Durch Reichsgerichtsentscheidung kann das Blatt schon wieder am 20. 9. erscheinen	7 Tage
1932	1. 2. mit 7. 2. Erscheint erst wieder am 9. 2.	8 Tage
	23. 3. mit 26. 3. Verbot durch Reichsgerichtsentscheidung um einen halben Tag gekürzt	4 Tage
	10. 11. mit 14. 11.	5 Tage

Im Ganzen war also der „Völkische Beobachter" in den Jahren 1920 mit 1932 achtzehnmal verboten und hatte in einem Zeitraum von dreizehn Jahren einen Erscheinungsausfall von ungefähr zweiundzwanzig Monaten, also von etwa 14%.

3. Die Kritiksparte im Feuilleton des „Völkischen Beobachters"

Schon im Jahre 1920 bestand ein „Strich", der die Feuilletonsparte von den anderen abgrenzen sollte. Aber gemäß der hundertprozentig auf politischen Meinungskampf eingestellten Richtung des Blattes finden sich „unterm Strich" auch sehr häufig außerfeuilletonistische, politische, sozial- und wirtschaftspolitische sowie rassenkundliche Beiträge, wie denn überhaupt das ganze Feuilleton dem Gepräge eines „Kampfblattes der nationalsozialistischen Bewegung" völlig entsprach. Der „Strich" verläuft, das untere Drittel oder auch Viertel der Seiten abgrenzend, über die zweite oder dritte, häufiger aber auch über mehrere Seiten hinweg. Gelegentlich trennt er auch auf ganzseitigen Beiblättern seinen Raum ab. Als der Umfang des „Völkischen Beobachters" sich im Laufe der Jahre verstärkt, wird der „Strich" mehr auf die mittleren oder hinteren Seiten des Blattes verlegt. Der erste Ansatz zu einem Romanteil, der auch „unterm Strich" läuft, wurde mit Gottfried Kellers „Verschiedene Freiheitskämpfer" 13/13. 2. 1921 ff. und später wieder mit Wilhelm Hauffs „Jud Süß" 11/8. 2. 1923 ff. gemacht. Mit der Vergrößerung des Blattes und des Unterhaltungsteiles treten auch unterhaltungsmäßig bestimmte Beiblätter auf. In

Ausgabe 178/2.—3. 9. 1923 erscheint als erstes die „Unterhaltungsbeilage". Sie wird fortlaufend gezählt und ist inhaltlich durchaus politisch-meinungswerbend eingestellt; erst in ihrer fünften Nummer findet sich eine Theaterkritik. Ab 54/31. 5. bis 1. 6. 1925 erscheint das Beiblatt „Wissenschaft / Kunst / Technik". Mit dem stärker einsetzenden Ausbau des Blattes mehren sich dann auch seine Unterhaltungsbeiblätter. Den verschiedenen Kunstgebieten und -arten werden ab 1930 solche gewidmet, so der Architektur und Plastik, der Malerei, der Musik, der Literatur und dem Film. Alle diese Beiblätter erscheinen durchschnittlich zweimal im Monat. Ausgabe 13/13. 1. 1931 bringt zum erstenmal das Beiblatt „Durch Film und Funk", 34—41/10. 2. 1931 „Theater — Kunst. Schrifttum". In vielen dieser Beiblätter sind teilweise auch entsprechende Kunstkritiken enthalten.

Wie schon erwähnt, wurde der Raum „unterm Strich" besonders in den ersteren Jahrgängen auch mit außerfeuilletonistischem Stoff besetzt. Und so befinden sich die Beiträge jeglicher Art über die verschiedenen Kunstgebiete, welche man auch infolge der ihnen doch immer mehr oder weniger innewohnenden kritischen Stellungnahme in ihrer Gesamtheit kurz „Kritiksparte" (als Teil der Feuilletonsparte) nennen könnte[6], durchaus nicht immer „unterm Strich". Im Jahrgang 1920 stehen beispielsweise die Buchbesprechungen und -kritiken oft im sonstigen Textteil, die Theaternachrichten 1921 meistenteils im Lokalen. Ab Mitte 1922 ist allerdings eine Verlagerung aller dieser Beiträge unter den Strich festzustellen. Das Unterbringen des gesamten zur Kritiksparte gehörigen Stoffes an diesem Ort tritt jedoch nie ein, nur im zweiten und dritten Viertel des Jahres 1927 finden sich etwa neun Zehntel davon „unterm Strich". Der restliche Stoff ist sonst immer im lokalen oder sonstigen Textteil untergebracht. Nähere Auskunft über die zahlenmäßige Verteilung der zur Kritiksparte gehörenden Beiträge im Jahresdurchschnitt auf die verschiedenen Ortssparten innerhalb der einzelnen Jahrgänge gibt die Zahlenschau im Anhang auf Seite 267 f.

Kunstkritiken und Kunstnachrichten erscheinen häufig, einzeln oder zusammengefaßt, unter besonderen Spitzmarken und Abteilungen. Schrifttumskritiken und Buchanzeigen sind unter „Schrifttum" (1920)[7], „Bücherbesprechungen" (1921), „Büchereinlauf" (1921), „Bücherschau" (1921), „Buchbesprechungen" (1926), „Kunst und Wissenschaft" (1926), „Schriftenschau" (1926), „Zeitschriften" (1926), „Aus Wehrzeitschriften" (1931) zu finden. Theater und Oper unter „Theater und Musik" (1920), „Unterm

[6] Vgl. hierzu die verschiedenartigen statistischen Angaben über die Kritiksparte im Anhang.

[7] Die in Klammern angefügten Jahreszahlen bezeichnen den Jahrgang, in welchem die betreffende Rubrik zuerst auftritt.

Scheinwerfer"[8] (1920), „Münchener Theater und Konzerte" (1922), „Münchener Künste-Rundschau" (1922), „Münchener Theater" (1922), „Kunstnachrichten" (1923), „Münchener Kunstwelt" (1923), „Münchener Theater-Spielplan"[9] (1923), „Kleine Theater- und Kunstnachrichten" (1932). Musikkritiken und -berichte stehen meistenteils unter „Theater und Musik" (1920), „Münchener Konzerte" (1920), „Münchener Theater und Konzerte" (1922), „Münchener Künste-Rundschau" (1922), „Musik-Rundschau" (1923), „Konzerte" (1923), „Kunst und Wissenschaft" (1926) und „Kleine Theater- und Kunstnachrichten" (1932). Beiträge über die bildenden Künste fallen unter „Bildende Kunst" (1920), „Münchener Künste-Rundschau" (1922), „Kunstnachrichten" (1923), „Aus Münchener Künstlerwerkstätten" (1923) und „Kunst und Wissenschaft" (1926). Filmbesprechungen und -kritiken werden unter „Film" (1920), „Neuer Film" (1923), „Filmrundschau" (1926) und „Film in der Kritik" (1930) gebracht. Im übrigen werden Kunstkritiken, -nachrichten, -aufsätze und dergleichen mehr, falls sie nicht unter den erwähnten Überschriften stehen, unter der Bezeichnung des Namens, des Schöpfers, des Vor- und Aufführungsortes vom jeweiligen Kunstgegenstand angeführt.

4. Schriftleiter, Kunstkritiker und Mitarbeiter am „Völkischen Beobachter"

Die Hauptschriftleitung des „Völkischen Beobachters" hatte anfangs des Jahres 1920 Fritz Wieser inne. Als sein Stellvertreter wurde Hans G. Müller bezeichnet, welcher gleichzeitig das Fachgebiet „Für Kunst und Schrifttum" betreute, während Marc Sesselmann für Sozialpolitik verantwortlich war. Ab 15/24. 2. 1920 war Franz Xaver Eder, der gleichzeitige Geschäftsführer des Eher-Verlages, Hauptschriftleiter, ab 49—50/27. 5. 1920 zeichnet Bernhard Köhler als verantwortlich für die Schriftleitung und ab 64/15. 7. 1920 Hansjörg Maurer. Mit der Ausgabe 84/23. 9. 1920 übernimmt F. v. Leoprechting das Arbeitsgebiet „Kunst und Literatur", welches er auch nach dem Übergang der Zeitung in den Parteibesitz vorläufig noch beibehält. Nach diesem Besitzerwechsel fand eine Um- bzw. Neubesetzung der Schriftleitung statt, und so zeichnet ab 110—111/25. 12. 1920 für die Hauptschriftleitung Hugo Machhaus, als „Verantwortlich für Bewegung und Münchener Teil" Hermann Esser und für „Völkische Rundschau" Hansjörg Maurer. Am 19. Mai 1921 übernimmt Hermann Esser

---

[8] „Unterm Scheinwerfer" finden sich besonders Theaternachrichten. Im übrigen werden unter dieser Spitzmarke Glossen, hauptsächlich politischer und sozialpolitischer Art gebracht.

[9] Anzeige, daher öfters im Anzeigenteil.

die Schriftleitung des Blattes, während Hans Sommerer als verantwortlich zeichnete. In der Verbotszeit vom 23. 6. mit 22. 7. 1921 erschien dann als Ersatzblatt „Der Nationalsozialist", dessen verantwortlicher Schriftleiter Josef Berchtold war. Ab Ausgabe 59/28. 7. 1921 ist Dietrich Eckart vertretungsweise verantwortlicher Schriftleiter, bis er schließlich mit 64/11. 8. 1921 der Leiter des „Völkischen Beobachters" wird[10]. Karl Friedrich Weiß übernimmt mit 13/10. 2. 1923 die Abteilung „Kunst und Wissenschaft" und Alfred Rosenberg im gleichen Monat, sofort nach Umwandlung des Blattes in eine Tageszeitung, die Hauptschriftleitung. Noch im selben Jahr treten die bisherigen Mitarbeiter an der letztgenannten Sparte in die Schriftleitung ein: Dr. Hans Buchner zeichnet für den Wirtschaftsteil und Josef Stolzing-Cerny für Bayerische Rundschau und Kommunales. Nach dem Neuaufbau des „Völkischen Beobachters" im Jahre 1925 übernimmt unter der Hauptschriftleitung Rosenbergs Stolzing-Cerny mit 8/5—6. 4. 1925 die Schriftleitung des Feuilletons, und Ludwig Franz Gengler zeichnet „Für Bewegung". Die Ausgabe 293/18. 12. 1926 kündigt dann den Ausbau der Zeitung sowie die Erweiterung des Schriftleiter- und Mitarbeiterstabes bis zum 1. Februar 1927 an[11]. Anfang des Jahres 1927 wird Wilhelm Weiß Chef vom Dienst und verantwortlich für den Gesamtinhalt. In der letzteren Eigenschaft wird er ab 120/24. 5. 1928 zeitweise von Walter Buch und in den Jahren 1931 und 1932 gelegentlich von Gerhard L. Binz vertreten. Am 1. Oktober 1932 legt Josef Stolzing-Cerny die Schriftleitung des Feuilletons, die er über sieben Jahre lang inne hatte, nieder, um sich auch weiterhin als Mitarbeiter an dieser Sparte zu betätigen. Sein Nachfolger wird Dr. Rainer Schlösser, der auch schon lange Zeit vorher als Mitarbeiter für Kunst und Wissenschaft seine Dienste dem Blatte zur Verfügung gestellt hatte.

Für das Jahr 1920 lassen sich die Mitarbeiter an der Kritiksparte nicht mehr genau feststellen. Hans G. Müller und dann später F. v. Leoprechting hatten in diesem Jahre die Schriftleitung des Unterhaltungsteiles inne. Der erstere verfaßte hauptsächlich Bücher-, Theater- und Filmkritiken, während der letztere nur an Schrifttumsbesprechungen festzustellen ist. An der Kritik des Schrifttums wirkten 1920 ferner noch mit: Max von Millenkowich (= Max Morold), der Schriftleiter für Sozialpolitik Marc Sesselmann (?) und Hermann Esser, welcher für Bewegung und Münchener Teil zeichnete; weiter Dr. Rainer Schlösser, Dr. Hans Buchner,

[10] Im Kopf ist von dieser Ausgabe an unter dem Untertitel der Vermerk „Leiter: Dietrich Eckart" angegeben. Eine derartige Namhaftmachung war sonst nie der Fall; nur später findet sich an der gleichen Stelle „Herausgeber: Adolf Hitler".

[11] Besonders wird die Mitarbeiterschaft Adolf Hitlers betont.

Bernhard Funck, Marie T. Schempp, Paul Ludwig Schweiger und Hanns Esterhammer. Theater- und Opernkritiken schrieben Otto Keller, Dr. Hans Buchner, Karl Friedrich Weiß, Hansjörg Maurer, Marie T. Schempp, Paul Ludwig Schweiger und Marc Sesselmann (?). Über das Münchener Musikleben berichteten Dr. Buchner und Otto Keller. Bernhard Funck und Hanns Esterhammer schrieben auch über bildende Künste, Marie Schempp, Maurer und Sesselmann (?) über Film.

1921 finden sich zum ersten Male Beiträge über deutsches Schrifttum von Dietrich Eckart, dem Leiter des „Völkischen Beobachters", sowie von Alfred Rosenberg. Fritz de Crignis schreibt neben den alten Mitarbeitern ebenfalls Buchbesprechungen, weiterhin auch Theaterkritiken und Glossen über das zeitgenössische Kino[12]. Sonst finden in diesem Jahre überhaupt keine Besprechungen und Kritiken von Filmen statt, da der Zeitung Pressekarten hierfür nicht zur Verfügung gestellt wurden. Als neuer Musikberichterstatter schreibt in diesem Jahre der Kapellmeister Vogel gelegentlich über musikalische Veranstaltungen. 1922 beginnt Adolf Dresler mit seinen Buchbesprechungen, welche jetzt teilweise auch von Karl Friedrich Weiß mit übernommen werden. Dresler berichtet ebenfalls über bildende Kunst und Rosenberg liefert Filmbesprechungen. Im Jahre 1923 wird das Fachgebiet „Kunst und Wissenschaft", für welches 1921/22 niemand zeichnete, von Karl Friedrich Weiß geleitet. Theaterkritiken werden außer von Dr. Buchner und Adolf Vogel auch noch von Dresler, Otto von Kursel und Josef Stolzing-Cerny geschrieben. Alfred Rosenberg, Otto von Kursel sowie die Maler Edmund Steppes und F. Ludowici, der Vorsitzende des „Feldgrauen Künstlerbundes" und später des „Bundes nationalsozialistischer Künstler", übernehmen die bildenden Künste, Rosenberg und R. E. Gieg den Film. Der bisherige Mitarbeiter Dr. Hans Buchner tritt jetzt in die Schriftleitung des „Völkischen Beobachters" ein, ohne jedoch seine kunstkritische Arbeit irgendwie einzustellen oder einzuschränken. Im selben Jahre wird dann auch Stolzing-Cerny Schriftleiter am „Völkischen Beobachter". Auch er widmet sich neben seinem eigentlichen Arbeitsfeld weiterhin der Kunstkritik. Mit dem Wiedererscheinen des Blattes im Jahre 1925 übernimmt er selber die Schriftleitung des Unterhaltungsteiles und schreibt während dieser seiner siebenjährigen Tätigkeit über Schrifttum, Theater, Oper, Musik, Malerei, Plastik und Architektur sowie über Film. Schrifttumskritisch betätigen sich außer ihm in den folgenden Jahren noch Dresler, Maurer, Dr. Schlösser, Hans Esterhammer, F. A. Hauptmann und Dr. Eduard Scharrer. Neben den alten Mitarbeitern Buchner, Dresler, Rosenberg und Maurer schreiben Theaterkritiken auch noch Ludwig Franz Gengler, der

[12] Siehe Seite 119 f.

„Für Bewegung" zeichnete, Franz Xaver Ragl und Hermann Frey. 1926 schreibt Gengler auch Buch- und Filmkritiken, Dresler neben seiner bisherigen Tätigkeit einigemal Musikberichte. Als weitere Berichterstatter für bildende Kunst zeichnen Dr. Friedrich Schaffhauser sowie Ernst und Otto Geyer. Karl Hagen berichtet gelegentlich über den sich jetzt entwickelnden Rundfunk. 1927 treten als neue Theaterkritiker Wilhelm Weiß, der Chef vom Dienst, und Georg Amberger (nur für Oper und Operette) auf. Buchbesprechungen finden sich auch von Gerhard L. Binz und Baldur v. Schirach. Dietrich Loder, Dr. Hans Buchner und Wilhelm Weiß schreiben auch Filmkritiken, Georg Amberger Musikberichte und Dr. Norbert Wiltsch über Malerei[13]. 1928 tritt Joseph Berchtold als neuer Schrifttums- und Musikkritiker, Wilhelm Sternbauer als neuer Filmkritiker auf. Der letztere übernimmt im Jahre 1929 auch die Theaterkritik, ebenso Dr. Wilhelm Rüdiger, Walter Buch und Lili Stutzmann. Über das Münchener musikalische Leben berichten von diesem Jahrgang ab Florentine Hamm und Lili Stutzmann, während Sternbauer gelegentlich auch bildende Kunst kritisiert. 1930 schreibt Florentine Hamm auch Schrifttumskritiken, Karl-Martin Friedrich und Robert Rohde Theaterkritiken, Alois Baur Filmkritiken. 1931 liefern neben den alten Kunstrichtern auch Gerhard L. Binz, Dr. Rüdiger und F. W. Braumiller Buchbesprechungen. Als neuer Theaterkritiker schreibt jetzt Dr. Walter Stang und Florentine Hamm, welch' letztere auch Filmberichte gibt. Wolfgang Gottrau schreibt über Musik und Dr. Franz Hofmann über Plastik und Malerei. 1932 sind Kritiken über Schrifttum von Alois Baur und Dr. H. Ulsamer zu finden, während Braumiller, Dr. Erwin Bauer und Dr. Schlösser, der Nachfolger Stolzing-Cernys in der Feuilletonschriftleitung, über Oper und Theater schreiben. Die nun zahlreicheren Rundfunkberichte und -besprechungen stammen jetzt von Dr. Bauer, Dr. Schlösser, Lili Stutzmann und Heinz Wulf.

Außer diesen regelmäßigen Mitarbeitern betätigen sich noch andere als Gelegenheitsberichterstatter mehr oder weniger oft innerhalb der einzelnen Kunstgebiete. So finden sich weiterhin als Schrifttumskritiker für das Jahr 1920 Else Halbert, M. Loose und Dr. L. Lorenz, 1921 F. Schrönghamer-Heimdal, 1923 Gottfried Feder, Dr. Karl Grunsky, Prof. K. Höß und Dr. Wirth. Für den Jahrgang 1925 kommen noch Dr. Richard Dingeldey, Guido Dinkgraeve, Dr. Fraß, K. Gustav und Chr. Mayer hinzu, 1926 Frodi Ingolfsson Wehrmann und A. Zell. Fernerhin liefern ab 1927 Buch- und Schrifttumsbesprechungen Dr. Hans Martin Elster, Fritz Halbach, Hans Hesse, Muth-Klingenbrunn und Friedrich Schulze-Langendorf sowie ab 1929 E. Scharlau. Im Jahre 1931 steuert der bekannte völkische

[13] Nicht genau erwiesen.

Literaturgeschichtsforscher Adolf Bartels mehrere Beiträge zur Kritiksparte des „Völkischen Beobachters“ bei, desgleichen auch Prof. Karl Berger und der Dichter Guido Kolbenheyer. Für den Jahrgang 1932 können als Schrifttumskritiker noch Dr. Rudolf Erdmann, Dr. Hellmut Langenbucher, Ottokar Lorenz, Dr. Edmund Starkloff, Trotha und Heinz Wulf festgestellt werden. Theaterkritiken bringen außer den schon früher genannten Mitarbeitern weiterhin noch Hermann Esser (?) 1920, Otto Daube 1925, Graber und Alfred Walter-Horst 1926, E. v. Sichart und Hans von Wolzogen 1927, Karl Konrad 1929. Konzertberichterstattungen oder musikwissenschaftliche Abhandlungen liefern 1925 Otto Daube, 1926 Siegfried Wagner, 1927 E. v. Sichart und 1929 J. G. Kießling. 1930 kommen dann noch Karl Koethke, Juga Russell, O. Stein und 1931 Dr. Fritz Stege sowie Fritz Wolffhügel hinzu, während die Schallplattenbesprechung im gleichen Jahre von W. Soldan erstmalig übernommen und durchgeführt wird. Für die bildenden Künste lassen sich ferner 1921 Eckmann, 1926 Herbert Müller, 1927 Prof. Fritz Behn, Dr. Hans Kiener, Paul Danzer und Fritz Höger feststellen. Auf dem gleichen Gebiete betätigen sich dann noch 1930 Hans F. Schmidt, 1931 Dr. Ernst F. S. Hanfstaengl, H. Sturm, Dr. Wolf, Fritz Wolffhügel und Paul Schultze-Naumburg, welcher hauptsächlich aus Weimar berichtet. Filmkritiken werden gelegentlich auch von Rolff Eden und Josef Huber (?) 1920 bzw. von Dr. Rudolf Erdmann 1932 verfaßt.

Der erste auswärtige Kunstbericht im „Völkischen Beobachter“ ist ein Theaterbericht aus Wiesbaden vom Jahre 1920, mit „L.“ gezeichnet. Eine regelmäßigere Berichterstattung über das Kunstleben anderer Städte aber bildet sich erst in späteren Jahren heran. Und zwar erscheint in 51/27. 3. 1923 der erste der dann regelmäßig folgenden „Berliner Theaterbriefe“ von August Püringer und in 61/10. 6. 1925 der erste Leipziger von Franz Zürner; in diesem Jahre laufen dann auch solche Berichte häufiger als bisher ein. Zürner berichtet auch weiterhin über das Musik- und Theaterleben anderer Städte des Landes Sachsen, F. A. Hauptmann gibt ebenfalls Leipziger Theater- und Musikberichte, während die Berliner Briefe jetzt teils von „Dr. Str.“ gezeichnet sind, teils von Otto Tröbes stammen; dieser schreibt hauptsächlich für die „B. B. K.“ (siehe weiter unten). 1926 sind einige der Berliner Briefe auch mit „R. W.“ und „C. W.“ gezeichnet. Von diesem Jahre an laufen auch die Weimarer Kunst- und Theaterbriefe von Dr. H. S. Ziegler, dem Schriftleiter des dortigen „Nationalsozialisten“. Im großen und ganzen mehren sich jetzt die auswärtigen Berichte: Von Karlsruhe schreibt Otto Daube, der Vorsitzende des „Bayreuther Bundes deutscher Jugend“, von Wien Rüdiger von Bechelaren und — schon seit früheren Jahren — Max von Millenkowich, von Köln Dr. Wolf Gang,

von Mainz Reinhold Zimmermann und von Berlin, neben den alten Korrespondenten, Ernst Schwartz. Von ebendort schickt ab 1927 Herbert H. E. Müller seine Musik- und Kunstberichte, Stauf v. d. March aus Wien Theaterberichte, während Fritz Höger, Hans Gehrken über das Hamburger Theater und die dortige bildende Kunst und Baldur v. Schirach über das Bochumer Theater berichten. Weitere Briefe treffen in diesem und in den folgenden Jahren mehr oder weniger regelmäßig ein aus Danzig („-tz.-"), Frankfurt a. M. („Bjd."), Berlin („Mies", „L. K.", „R. T.", Dr. Fritz Stege und Karl-Martin Friedrich), Düsseldorf („Hs.") sowie aus Bamberg von Hans von Wolzogen, aus Dresden von Rudolf Burock, aus Bremen von Heinrich Hespe und „Dr. K.", aus Bielefeld von Karl Wilke und aus Kassel von Rudolf Büchner. Vom gleichen Jahr an schickt auch Josef Stolzing-Cerny als regelmäßiger Sonderberichterstatter seine Kritiken und Berichte aus Bayreuth über die dortigen Festspiele. Hans Steiger, Berlin schreibt seine feuilletonistischen Betrachtungen und Artikelreihen „Aus der Residenz des Untermenschen", in welchen er neben dem politischen und sozialen auch das Kunstleben der Reichshauptstadt kritisch und verspottend glossiert. Ähnliches bringt in den Jahren 1928/29 Dr. Julius Lippert, Berlin mit seiner Artikelserie „Aus der Asphaltwüste". Im Jahre 1928 kommt als neuer Mitarbeiter Herbert Brühler mit seinen Berichten über das Dresdener Theater hinzu, 1930 Richard Weegmann mit Briefen über Stuttgarter bildende Kunst; über das dortige Musikleben schreibt ab 1931 Dr. Karl Grunsky. Während des Jahrganges 1932 mehren sich die Kunstbriefe und -berichte sehr, insbesondere jetzt auch die Berichterstattung aus den verschiedensten Städten Bayerns, so aus Augsburg („E. A. M." und „H. Sch.") und Nürnberg (Dr. P. Meyer und „F. K."). Sie werden alle regelmäßig unter der Spitzmarke „Theater und Konzerte im Reich" gebracht, soweit sie eben nicht unter andere Kunstgebiete fallen.

Vom Jahre 1925 ab versorgt als erste Kunstkorrespondenz die „B.B.K." („Berliner Bühnen-Korrespondenz" ?) den „Völkischen Beobachter" mit Nachrichten über Schrifttum, Theater und Film der Reichshauptstadt und ab 1926 auch über das dortige Musikleben. 1929 ändert diese Korrespondenz ihren Namen in „D.K.K." (Deutsche Kunst-Korrespondenz" ?) um und 1930 wird aus ihr die „D. B. K.", auch „dbk." zeichnend, („Deutsche Bühnen-Korrespondenz" ?). Im Jahre 1931 wird sie schließlich vom Dramaturgischen Büro des Kampfbundes für deutsche Kultur[14] vierzehntägig herausgegeben. Als ihr Programm bezeichnet die „D. B. K." in Ausgabe 274/1. 10. 1931: „1. Den Theater-Spielplan der Gegner deutscher Kultur begründet zu bekämpfen. 2. Einen deutschen Spielplan aufzustellen unter

---

[14] Reichsgeschäftsstelle des Kampfbundes für deutsche Kultur München.

besonderer Berücksichtigung jüngerer Talente. 3. Grundsätzliche Aufsätze über die deutsche Kulturrevolution zu liefern." Mit dem Jahrgang 1932 werden dann auch Theaternachrichten gelegentlich von der „N.S.K." im „Völkischen Beobachter" gebracht.

5. Der kunst- und kulturpolitische Kampf des „Völkischen Beobachters" im Überblick.

Die gesamte kunstkritische Arbeit der Schriftleiter und Mitarbeiter des „Völkischen Beobachters" ist in starkem Maße von der Kampfeseinstellung bestimmt, welche das Blatt im kunst- und kulturpolitischen Ringen des Nationalsozialismus mit dem Liberalismus und Marxismus einnimmt. Dieser Kampf äußert sich vor allem in der Kunstkritik selber, dann aber auch in derjenigen journalistischen Arbeit, die meinungswerbend und meinungsbildend in das öffentliche Leben und in die „öffentliche Meinung" der gesamten Kunst- und Kulturwelt eingreift, aber doch nicht zur eigentlichen Kritiksparte gerechnet werden kann. Diese Arbeit läßt sich einmal in Streitabhandlungen und Federkriegen allgemeinerer Natur, deren Inhalt nicht orts- (d. h. an den Erscheinungsort des Blattes) gebunden ist, sodann aber auch im Tageskampfe um die „öffentliche Meinung" innerhalb des Münchener Kunstlebens selber feststellen. Überaus zahlreich sind derartige Angriffe seitens des „Völkischen Beobachters" auf führende Schriftsteller oder Kritiker im liberalistischen Lager, auf ihre öffentlich-kritische Betätigung und auf ihre Blätter. Schon im Jahre 1920 finden sich häufig scharfe Auseinandersetzungen hauptsächlich mit der jüdischen Schreiber- und Kritikerwelt, so mit Oskar Bie, Siegfried Jacobsohn, Julius Bab, mit dem „Zwiebelfisch" und dem „Simplizissimus". Die erstere der beiden Zeitschriften wird besonders gern unter die kritische Lupe genommen, so z. B. in den Ausgaben 36/6. 5. 1922 und 43/31. 5. 1922. Als weitere gegnerische Zeitschriften werden bekämpft der „Sturm" (in 47/14. 6. 1922) und die „Signale für die musikalische Welt" (in 249/27. 10. 1925). Besonders heftig ist der Kampf, den der „Völkische Beobachter" gegen führende Kritiker jüdischer Abstammung führt, so in Besonderheit gegen Alfred Kerr (= Kempner). Mit dem Jahre 1921 setzen die Angriffe auf ihn ein; alle hier anzuführen, wäre unangebracht, es sei nur auf einige Beispiele hingewiesen, so auf „Alfred Kerr, Adamson, Jacobsohn und Richard Wagner" (154/ 8. 7. 1926), „Von Börne bis Kerr" (155/9. 7. 1926, von Stolzing-Cerny geschrieben) und „Schmutz und Schund" (279/2. 12. 1926, ebenfalls von Stolzing-Cerny). Gleichfalls wird öfters die Tätigkeit Maximilian Hardens (= Isidor Witkowski) scharf kritisiert, so z. B. in der Ausgabe 253/3. 11. 1927. Ebenso stark sind natürlich die Angriffe auf die jüdisch-liberalistische

und -marxistische Kunst und Kunstwelt, so insbesondere auf Remarque's „Im Westen nichts Neues" während des ganzen letzten Vierteljahres 1929, welchem die Werke „M. S. R." von Franz Seldte und „In Stahlgewittern" von Ernst Jünger entgegengestellt werden. Ende 1930 findet gegen den gleichnamigen Remarque-Film und im Januar 1931 gegen Adrienne Thomas „Die Katrin wird Soldat" eine heftige Abwehr und Gegenpropaganda statt. Der Kampf gegen Schmutz und Schund im Schriftwesen setzt schon sehr früh ein, so beispielsweise unter dem Titel „Volksvergiftung" in 48/17. 6. 1922. Besonders stark wird er dann, als es zur Beratung des Gesetzentwurfes wider Schmutz und Schund im Reichstag kommt: Im November 1926 finden sich zahlreiche Leitartikel und sonstige Abhandlungen, zum Teil auf der Kopfseite des Blattes, über diese Frage, welche meistens von Stolzing-Cerny stammen. Als im November 1925 die Kaltstellung Prof. Max von Schillings in seiner Eigenschaft als Leiter der Staatsoper zu Berlin erfolgte und die Einführung des jüdischen Kritikers Paul Bekker in dieses Amt beabsichtigt wurde, ergriff gleichfalls Stolzing-Cerny für den ersteren die Feder; seine Artikel finden sich in den Ausgaben 206/28. 11. 1925 ff. Grundlegendes über den Kampf des Nationalsozialismus um die deutsche Kunst und Kultur bringen besonders Auszüge aus den Landtagsreden von Dr. Rudolf Buttmann, M. d. L., „Nationalsozialistische Kunst- und Kulturpolitik" (94/19.—20. 7. 1925), „Nationalsozialismus und Bildungswesen" (41/18. 2. 1928) und „Nationalsozialistische Kulturpolitik" (43/ 21. 2. und 44/22. 2. 1928). Aber auch die Kunstkritiker bzw. ihre Mitarbeiter sind auf ihren Gebieten in dieser Richtung tätig. So schreibt Dr. Hans Buchner im Jahre 1923 eine längere Artikelreihe „Reizmusik"[15], die ab 75/24. 4. 1923 läuft. 1931/32 bringt Dr. Rainer Schlösser eine ebensolche, „Quer durch das jüdische Feuilleton", die häufig Angriffe auf Alfred Kerr, die jüdische Kunstkritik, Presse, Schriftstellerei und Kunst enthält.

Das Streiten des „Völkischen Beobachters" für eine deutschvölkische Kunst auf allen Gebieten des Münchener Kunstlebens begann in scharfer Form schon in seinen ersten Jahrgängen. Ausgabe 7/23. 1. 1921 bringt auf der Kopfseite einen Aufruf „An die bayerische Regierung!", worin ein Verbot der Aufführung von Schnitzlers „Reigen" im Münchener Schauspielhaus gefordert wird. Da dieser Aufruf erfolglos blieb, veröffentlicht die Ausgabe 16/22. 2. 1921 eine grundsätzliche Erklärung des „Völkischen Beobachters": „Deutsche Bühnenpolitik — ein Anfang", in welcher die Ausdehnung der Kritik auf den Anzeigenteil als eine Art Vorzensur und die Verweigerung von Freikarten angekündigt wird, um eine wirksame Theaterpolitik und -kritik treiben zu können[16]. 1922 finden nochmals Angriffe auf

[15] Siehe Seite 45, 95 f.

[16] Siehe Seite 40 f.

den „Reigen" sowie ferner auf Sternheims „Hose" (1/4. 1. 1922), Kraatz-Keßlers „Verjüngten Adolar" (3/11. 1. 1922), gegen die Aufführung des „Liliom" (91/15. 11. 1922) und das Gastspiel des „Jiddischen Theaters" in München (17/1. 3. 1922) statt. Gleichfalls wird im selben Jahre äußerst heftig der laufende Film „Die fünf Frankfurter" wegen seiner semitischen Haltung bekämpft, wie denn überhaupt die verjudete Filmherstellung, insbesondere die des Juden Carl Laemmle des öfteren angegriffen wird. Jahrgang 1923 bringt unter anderem eine scharfe Ablehnung von Bach's „Der kühne Schwimmer" (1/3. 1. 1923) sowie des Expressionismus in der Malerei innerhalb eines längeren Artikels von F. Ludowici „Zehn Jahre Kunstpest in München" (53/29. 3. und 55/31. 3. 1923)[17]. Nach der fast anderthalbjährigen Ausfallzeit geht 1925 der Kampf um das Münchener Kunstleben weiter: Stolzing-Cerny greift in 41/15. 5. 1925 den damaligen bayerischen Kultusminister Dr. Matt wegen seiner verfehlten Kulturpolitik an, des weiteren kommt er auch besonders auf die soziale Seite der Münchener Kunstwelt mehreremals zu sprechen, so z. B. auf die schlechte Bezahlung des Münchener Staatstheater-Orchesters (74/26. 6. 1925)[18] und auf „Die Hungergagen der Komparserie" (186/5. 11. 1925). Im Februar 1926 bricht dann anläßlich der Aufführung von Zuckmeyers „Der fröhliche Weinberg" jener bekannte heftige Streit um dieses Stück aus, den auf seiten des „Völkischen Beobachters" gleichfalls Stolzing-Cerny ausficht. Im Juni 1928 setzt der Abwehrkampf dieses Blattes gegen Krenek's „Jonny spielt auf" ein, der sich längere Zeit hinzieht (140/19. 6. 1928 ff.)[19]. Im gleichen Monat findet ein Rechtsverfahren des Herausgebers der „Fackel", des Juden Karl Kraus, gegen den Schriftleiter des „Völkischen Beobachters" Wilhelm Weiß wegen Beleidigung in einer seiner Kritiken statt, über den Ausgabe 135/13. 6. 1928 berichtet. Im Februar 1929 kommt es dann zum Fall Knappertsbusch: Etwa seit 1928 hatte der Kampf O. von Pander's, eines Kritikers der „Münchener Neuesten Nachrichten", gegen diesen Künstler eingesetzt, anscheinend um ihn — wie der spätere Verlauf des Gerichtsverfahrens ergab — von seinem Betätigungsfeld in München zu verdrängen. Den Anstoß zu dem jetzt ausbrechenden Streit gab eine Kritik Pander's, auf Grund deren Hans Knappertsbusch von seinem Posten als Stabwalter der Musikalischen Akademie zurücktrat (29/3.—4. 2. 1929). Der „Völkische Beobachter", welcher sich schon immer für die Künstlerpersönlichkeit Knappertsbusch eingesetzt hatte, trat auch diesmal auf seine Seite, ohne jedoch eine möglichst sachliche Stellungnahme aufgeben zu wollen. Anläßlich dieser

---

[17] Siehe Seite 36 f.
[18] Siehe Seite 108 f.
[19] Siehe Seite 94 f.

Gelegenheit stellte die Zeitung ihr grundsätzliches Verhalten in allen Fragen der Kunstkritik noch einmal fest, und zwar in der letzgenannten Ausgabe in einem Artikel „Die Kritikerzunft zum Fall Knappertsbusch" (32/7. 2. 1929)[20]. Über die anschließende Gerichtsklage O. von Pander's gegen Mitglieder der Musikalischen Akademie berichten die Ausgaben 23/29. 1., 24/30. 1., 25/31. 1., 26/1. 2., 27/2.—3. 2., 28/4. 2. und 33/9.—10. 2. 1930. Mit der Ausgabe 186/7. 8. 1930 „Ein erstes und letztes Wort zum Kritiker-Prozeß" schließt der „Völkische Beobachter" die Akten über diesen Fall. Als im Sommer 1929 wiederum die Münchener Festspiele stattfinden und diesmal von Reinhardt-Berlin ins Werk gesetzt werden sollen, erheben die Münchener Nationalsozialisten hiergegen heftigen Widerspruch. Nach längerem Streiten wird diese Angelegenheit vor dem Richterstuhl der Öffentlichkeit behandelt: Adolf Hitler hält im April gegen diese Festspiele und ihre Durchführung seitens des Juden Reinhardt zwei scharfe Reden, welche durch ihr Eingehen auf die nationalsozialistische Kunst- und Kulturanschauung bedeutend sind. Der „Völkische Beobachter" bringt diese Reden unter „Reinhardt-Goldmann spielt auf und — die Münchener zahlen" (78/5. 4. 1929) und „Nationalsozialistische Kunstpolitik — Fremdenverkehrsrummel und jüdische Kunstverballhornung" (83/11. 4. 1929)[21]. Im gleichen Monat kommt es auch zu einer heftigen Polemik gegen Olaf Gulbranson, dem Zeichner und Mitglied des „Simplizissimus", der als Professor an die Bayerische Akademie der bildenden Künste berufen wurde. Gegen diese Berufung nimmt nun der „Völkische Beobachter", und zwar in Besonderheit Alfred Rosenberg, mehrmals Stellung. Aus diesem Anlaß heraus ergibt sich auch noch zwischen dem gelegentlichen Mitarbeiter Prof. Fritz Behn und dem Schriftleiter Wilhelm Weiß ein Meinungsaustausch, welcher durch seine kunstanschaulichen Erklärungen wichtig und bedeutend ist: „Kunst und Tendenz" (94/24. 4. 1929)[22].

Der kunst- und kulturpolitische Kampf des „Völkischen Beobachters" konnte und sollte hier nur mit kurzen Strichen gezeichnet werden, denn ein viel besseres Bild bietet davon die nationalsozialistische Kunstkritik selber, wie sie vom folgenden Teil in einer Auswahl gebracht werden wird.

---

[20] Siehe Seite 42.
[21] Siehe Seite 75 f.
[22] Siehe Seite 39 f.

II. Kunstanschauung und Kunstkritik im „Völkischen Beobachter“

1. Grundsätzliches zur Kunst und ihrer Kritik

Nationalsozialismus und Kunst

* * *

Seine Forderungen:

: : 1. Die Reinigung der deutschen Theater von fremden kunstfeindlichem Kitsch. Musteraufführungen deutscher klassischer Meisterwerke in Schauspiel und Oper. Entfernung aller Juden von den deutschen Bühnen. Anstellung tüchtiger deutscher Künstler, die bisher unterdrückt wurden. Aufhebung aller jüdischen Konzertagenturen. Das deutsche Theater hat sich in den Dienst der nationalen Wiedergeburt zu stellen. Alle nicht aufgeführten bedeutenden Werke deutscher Dichter und Musiker, die durch jüdischen Einfluß unterdrückt wurden, haben an den deutschen Bühnen zu erscheinen. Deutsche, helft euren Stammesbrüdern, nehmt euch ein Beispiel an den Juden, die keinen ihrer Rasseangehörigen verlassen.

2. Deutsche, besuchet die Kunstausstellungen deutscher Maler, Bildhauer. Unterstützt eure Brüder durch Ankauf ihrer Werke. Hebt endlich die Abhängigkeit deutscher Künstler vom Judenmammon durch eure Hilfe und Aufträge auf. Der Künstler muß frei sein! Der freie Künstler nur kann wirken und schaffen, der unfreie Künstler verkümmert. Erfüllt endlich eure Pflicht gegenüber dem eigenen Blute.

3. Alle aus öffentlichen Gemäldesammlungen, städtischen Galerien entfernten berühmten Meisterbilder sind an ihren früheren Plätzen wieder aufzuhängen. Aller Kitsch hat zu verschwinden. Gründet eigene Kunstausschüsse und stellt den judendienerischen Scheindeutschen euere Bedingungen! Kunst muß sich von Politik freihalten, deshalb haben alle Personen, die Parteipolitik in die Kunstausschüsse hineintragen, von ihren bisherigen Posten abzutreten.

4. Reinigung der Kinos von aller Volksvergiftung! Das Kino hat der Belehrung zu dienen. Das Beste ist für das Volk gerade gut genug und muß die Losung jedes Deutschen sein. : :

„Kampf gegen den Kunstbolschewismus“. 64/14.—15 6. 1925.

Hanns Johst:

:: Nicht Wirtschaft ist Schicksal, sondern Führung wird Schicksal, und Führung muß die Wirtschaft der Politik unterordnen, einordnen als das, was Wirtschaft zu sein hat: ein Teil in der Ganzheit des staatlichen Organismus.

Die Kunst atmet unter diesem geistigen Gesichtspunkt auf. Alle Richtungen aller Kunstgattungen litten seit hundert Jahren unter irgendeiner Zwangsvorstellung. Unter der Zwangsvorstellung von der Vorherrschaft irgendeines Standes, irgendeiner technischen Sparte, irgendeines Wirtschaftsgrundsatzes.

Mit der Idee des Nationalsozialismus ist die Vorherrschaft dieser Einzelheiten, dieser staats- oder wirtschaftspolitischen Satzungen gebrochen.

Es gibt kein Arbeiter„problem", kein sozialistisches „Problem", kurz keine Problematik auf nur literarischer Ebene. Der Literat, der „beweisen" wollte, der mit Hypothese und Konstruktion „reingeistig" arbeitete, der in Voraussetzungen klügelte, verblaßt ins Wesenlose.

Die Umwelt als Selbstzweck, der Stil als ästhetisches Mäntelchen, die Humanität als Bildungsfiktion, alle Werkzeuge eines verschwommenen Menschheitsgeredes brechen in sich zusammen.

An dieser Stelle steht: der Mensch!

Der Mensch als Persönlichkeitswert in seiner Steigerung zum Führer, zum Helden! ::

:: Die Gabe und Aufgabe der Kunst berührt die Disziplin der Religion und die Disziplin der völkischen Geschichte und wird durch diese Berührungspunkte Ruf und Trost, Sage und Aussage für die Ganzheit ihrer Gegenwart und ihrer sprachlichen Umwelt.

Mäzen dieser Kunst: das ganze Volk! Grund dieser Kunst: ein Gottesbewußtsein, das so selbstverständlich ist, daß es weltlich sein kann und sein wird, weil es in seinem Wesen göttlich bleibt . . . Der nationalsozialistische Staat und Kultur sind identisch. Das eine kann ohne das andere nicht sein. Der nationalsozialistische Staat ohne Kultur wäre atheistische Tyrannis und ohne persönliche Herrschaft einer gläubigen Verantwortung gibt es keine Kultur. Für Bürokratie, Interessen und Mehrheiten, wie sie sich in der Maske einer „Staatsform" festsetzen, hat Kunst und Kultur keinen Sinn. Man wird gegen meinen Kulturoptimismus in Hinsicht auf den Nationalsozialismus einwenden, daß die Kunst Liberalität brauche. Falsch! An jeder Form von Liberalität ist die Kunst stets gestorben. Stärkste Gegensätzlichkeit, ja robustester Kampf entgegengesetzter Gesinnung beherbergt in seiner elementaren Wahrhaftigkeit mehr seelisches Mäzenatentum als windelweicher, nach allen vier Windrichtungen offener Opportunismus.





Hart auf hart erwirkt Kunst, weil Können wieder notwendig wird und Arbeit und Trotz, Leidenschaft und unabwendbare Notwendigkeit allein den Künstler an sein Werk binden. : :

„Kunst unter dem Nationalsozialismus" von Hanns Johst. 248—249/6.—7. 9. 1931.

Dr. Rainer Schlösser:

: : Alle Hüter des ästhetischen Grals — von der auchnationalen Rechten bis zur Linksdemokratie sind ihrer viele — ergehen sich seit dem Durchbruch der nationalsozialistischen Weltanschauung mit Vorliebe in beweglichen Klagen darüber, daß mit dem Dritten Reich eine Zeit der Unkultur und Barbarei, eine Zeit des Banausentums und des Kitsches, eine Zeit, die die unvergleichlich herrliche Literaturblüte der vergangenen Jahre vernichten werde, herannahe. Wir nehmen die Schmerzen obbemeldeter „Geistigkeit" nicht ohne ein gewisses Schmunzeln zur Kenntnis und verbuchen sie als einen kulturpolitischen Erfolg unserer Bewegung. Man kann unsere Gedankengänge also nicht mehr einfach totschweigen, was gerade auf künstlerischem Gebiet ein beliebtes Mittel war, unangenehmen Wahrheiten aus dem Wege zu gehen. Versagt die Totschweigetaktik, so geht der „Geistige" dazu über, an die Rührseligkeit und Gefühlsduselei der Deutschen zu appellieren; in diesem Stadium befinden wir uns jetzt. Viel Erfolg dürften jene allzu gebildeten, allzu schöngeistigen Kreise mit ihren Praktiken kaum erzielen. Nicht nur an uns, die wir seit einem Jahrzehnt die Schwächlichkeit und Gefährlichkeit rein ästhetisierenden Denkens verwerfen, nein, auch an den bislang noch der Überredungskunst artfremder „Fach"leute folgenden Massen prallt nunmehr — endlich! — jener Angriff auf die ästhetische Tränenfistel ab. Die Selbstbesinnung ist nicht mehr aufzuhalten. Und diese Besinnung fordert die Ablehnung alles dessen, was der Wesenheit des deutschen Volkes nicht entspricht. Mag sich gegen diese Absicht tausendmal ein wildes Geschrei erheben, ein Geschrei, wir bedrohten die „Freiheit der Kunst" — es darf uns nicht kümmern! Im Gegenteil, wir haben demgegenüber offen zu bekennen: Wir wollen, beherrscht von dem Gewissenszwang unserer Idee, eine Art völkischer Zensur ausüben. Nicht immer, nicht ewig. Aber so lange, bis wir den deutschen Menschen zum Nationalsozialisten schlechthin gemacht haben. Dann mag die Kunst wieder frei sein, dann kann das deutsche Volk es sich wieder leisten, fremde . . . Kunst . . . in sich aufzunehmen, weil es innerlich stark genug geworden ist, über dem Fremden sich selbst nicht zu vergessen. Solange dies unser Ziel nicht erreicht ist, werden wir die Forderung, die Kunst habe frei zu sein, immer dem höchsten völkischen Gesetz, das Volk müsse frei sein, unterordnen. Wir werden daher bei jedem Kunstwerk in bewußter Einseitigkeit immer fragen:

Dient es der Reinigung und Stärkung des deutschen Volkscharakters, baut es den Dom des deutschen Geistes weiter aus, leuchtet es auf im Glanze eigentümlich deutscher Schönheit? Werke, die diesen Forderungen entsprechen, gibt es übergenug, wenn man sie gemeinhin auch nicht kennt, weil sie uns geflissentlich unterschlagen worden sind. Es ist also nicht so, als wäre mit unserem grundsätzlichen Standpunkt notwendig Eintönigkeit und Verarmung der Kunst gegeben. Im Gegenteil, erst jetzt wird die ganze Vielfältigkeit spezifisch deutschen Schaffens sich entwickeln können, jetzt, wo ihr das überwuchernde Schmarotzergewächs artfremder Produktion nicht mehr den Lebensraum einengt. So bedeutet das Zu-sich-selbst-Zurückfinden des deutschen Kunstschaffens nicht Beschränktheit, wie der Gegner behauptet, wohl aber weise Beschränkung, die die Fülle völkischer Entfaltung in sich birgt. Bei all dem sind wir großzügig genug, zuzugeben, daß mit der augenblicklich notwendigen Ablehnung alles nicht Arteigenen, rein ästhetisch gesehen, ein gewisser Verlust nicht ganz geleugnet werden kann. Es glaube daher niemand, wir hielten die Erfordernisse unserer Tage für den Idealzustand: Auch in uns lebt ja der deutsche Hang zur Aneignung alles künstlerisch Bedeutsamen. Wir entsagen diesem Hang aber, weil wir überzeugt sind, daß er bei einem zu innerst kranken, marxistisch verseuchten Volke einen seelischen und geistigen Zusammenbruch von vielleicht tödlichem Ausgang hervorzurufen geeignet ist. : :

„Wider die ‚Kunst für die Kunst'" von R. S. 308/4. 11. 191.

Kunst und Volkstum

F. Ludowici:

: : Zuerst sei festgestellt: es ist ein Unsinn, zu behaupten, daß eine Richtung ein Talent hervorzubringen oder zu fördern imstande sei — im Gegenteil! Jedes Talent wird, wo es sich rein entfaltet, außerhalb jeder Richtung stehen. : :

: : Sodann haben niemals sogenannte künstlerische Probleme, hat nie die sogenannte künstlerische Potenz des Talentes als oberster Maßstab für den Wert eines Werkes zu gelten. Hier und überall richtet allein die Gemeinschaft, die das Wesen unseres Volkes umschließend in die gesamte Natur und in den Kosmos hineinragt und im Wesen der Wesen mündet. Es liegt in unserer eigentlichen Bestimmung als Menschen und ist die erste Forderung einer höheren Sittlichkeit (die nicht mit der Gesellschaftsmoral zu verwechseln ist), uns bewußt dieser Gemeinschaft einzufügen und uns ihren ewigen Gesetzen unterzuordnen. Wertvoll und gut ist es allein, was ihr dient — und wenn es auch noch so bescheiden ist —, nur dies allein

kann Kunst sein. Wir haben nicht das Recht, die Kunst aus dieser ihrer organischen und sittlichen Bindung an die Gemeinschaft herauszulösen zu einer selbstherrlichen Wertung! Eine solche Wertung ist die Selbsttäuschung eines entarteten, vom Wesen gelösten Geistes. ::

„Zehn Jahre Kunstpest in München — Eine kunstmedizinische Betrachtung" von Ludowici. 55/31. 3. 1923.

Edmund Steppes:

:: Sobald wir von Kunst sprechen und nicht von Stümperei, Mode oder Erscheinungen geistiger Erkrankung, ist stets nur völkische Kunst gemeint: denn eine andere gibt es nicht. Die Kunst hat ihre Wurzel in der Seele des Volkes, und aus dieser entwickelt sie sich zur persönlichen Form. Wer also ein reiner Deutscher ist, wird auch als Künstler deutsch empfinden und bei noch so persönlicher Eigenartung den Deutschen verraten, gleichgültig, ob er ein Bildnis oder eine Erfindung malt usw. Das Eigentümliche am deutschen Künstler ist seine stets neue, andere künstlerische Formen erschaffende Erfindungsgabe. Was ein wirklich deutscher Künstler erschafft, ist sonach aus Gründen deutscher Wesensart niemals Nachahmung oder Anlehnung an Vergangenes, Altes. Der deutsche Geist kennt keine Anleihe! Da die Kunstschöpfung eine Tat der völkischen Seele ist, so ist klar, daß unsere gotischen und früheren Künstlervorfahren nichts anderes sind als Geister von unserem Geist und Blut von unserem Blut. ::

:: Kunst ist Ausdruck der völkischen Seele; sie hat ihren Weg von Ursprung, und den geht sie.

Gesetzgeber ist der Künstler; nicht der, der über gegebene Werke glückliche und unglückliche Betrachtungen anstellt. Mit elementarer Kraft und Notwendigkeit gibt der Künstler in seinem Werke das in ihm geborene Gesetz. Seine Sehnsucht ist es nicht, ein solches vorsätzlich zu machen. Seine Sehnsucht ist es nicht, Vergangenes nachzuahmen; denn das Vergangene liegt geistig schon in ihm, ist ihm eben völkisch angeboren. ::

„Völkische Kunst" von Edmund Steppes. 98/22. 5. 1923.

Otto von Kursel:

:: Nein, durch Motive allein wird keine Kunst national, sonst wäre auch die Siegesallee in Berlin „nationale Kunst". Diese Kunst entsteht erst dann, wenn in ihr das innerste Wesen, die tiefste Sehnsucht eines Volkes Gestalt gewinnt. Und suchen wir nicht vergebens nach deutscher Volkskunst? Ist denn in diesem kranken, verhetzten, zerrissenen Körper, der sich „deutsches Volk" nennen möchte, noch ein Funke eigenen Wesens er-



kennbar? Oder eine Sehnsucht, die so klar ist, daß sie künstlerische Form annehmen könnte? : :

: : Kunstziele und Kunstformen sind mit allen anderen Lebenserscheinungen eines Volkes untrennbar verbunden. Sanken bei uns Politik und Wirtschaft zur Komödie, zur Karikatur herab, so mußte die Kunst erst recht zur Fratze werden. Die Börse beherrscht jene und erlangte das Monopol auch über diese durch die Verquickung des fast ausschließlich jüdisch geleiteten Kunsthandels mit der jüdischen oder verjudeten Zeitungskritik. Die Presse ist von der Börse beherrscht und entscheidet über Kunstwerke nach dem Maßstabe der Verkäuflichkeit, sie schafft Kunstrichtungen und gebietet über die Mode, das heißt, über die Kunstauffassung der Gesellschaft. : :

: : Aber auch die Gesellschaft muß umlernen, ehe sie reif wird, solche Kunst zu verstehen. Viel Schulweisheit muß über Bord gehen: die Schönheit der Antike oder der italienischen Renaissance, an der wir unsere Kunstanschauung großgezogen haben, soll und kann an sich nicht herabgesetzt werden, aber sie ist uns wesensfremd, sie hat uns, die wir allzusehr dazu neigen, Fremdes nicht nur zu verstehen, sondern es an die Stelle des Eigenen zu setzen, die Augen verdorben: von außen nach innen schufen und schaffen die Romanen; in wunderbarer Harmonie klingen die Linien und Formen der alten Griechen und lassen inneres ahnen. Der Deutsche aber schafft von innen heraus seine Formen.

Schönheit der deutschen Kunst ist innerlich ringende Sehnsucht, nicht äußerlich maßvolle Vollendung, und ihre Form umschließt den Gehalt oft zackig und kantig, oft schmerzhaft durchsichtig und unharmonisch im klassischen Sinne. : :

: : Sich selbst finden — ist die erste Bedingung zur Wiedergeburt deutscher Kunst: sie muß wieder Ausdruckskunst werden, sie muß die ewig ringende und kämpfende, wahrheitssuchende deutsche, faustische Seele spiegeln. Darum ist alles Suchen umsonst, ehe der Deutsche nicht alles Blutsfremde, das sein Eigentum erstickt, mit kräftiger Faust von seinem Körper reißt, ehe er nicht sein eigenes Wesen wiederfindet. : :

„Eigenes und Fremdes in unserer bildenden Kunst" von O. v. K. 188/14. 9. 1923.

* * *

: : Es kommt hierbei zunächst nicht darauf an, ob allen bewußt ist, daß eine ideale Weltanschauung einen dreifachen Ausdruck findet: in der Gesinnung, das heißt in der Erkenntnis des Gebietes des Idealen überhaupt, sodann im täglichen Handeln, welches das Ideale vor das Materielle stellt, und schließlich im symbolischen Ausdruck, der in allen greifbaren Werken sowie in allen Handlungen in der manigfachen Weise nach sichtbarer Gestaltung ringt.

Dies letztere Gebiet ist das unerhört weite Gebiet des Kultus der Kunst, welches daher eine innere, notwendige Berechtigung findet in schlechtweg allem, was der Mensch schafft und tut.

Unbewußte Künstler, aber deshalb keine unbedeutenden, sind daher zunächst alle diejenigen gewesen, welche ihre Ideale durch ihre Handlungen fest und klar und sichtbar gestaltet haben, so daß ihnen selbst das Opfer des Lebens nicht zu gering erschien. Und gerade diese haben uns alle die so lange verdeckte Tatsache wieder neu erleben lassen, daß die Blutsverbundenheit, durch ein gemeinsames Volkstum betont, die erste und naturnotwendige Voraussetzung, auch für eine idealistische Lebensgemeinschaft ist. Gesinnung und Handeln stehen vor dem Finden eines künstlerischen Eindruckes. : :

„Blutsgemeinschaft als Grundlage aller wahren Kunst". 251/22. 10. 1930.

Kunst und Tendenz

Prof. Fritz Behn:

: : Ein wirklicher Künstler, der zeitlose Kunstwerke schafft, wird immer tendenzlos sein, d. h. es ist für ihn ganz unwichtig, welche politischen Strömungen gerade da sind. Er wird zwar seine Wurzeln als Deutscher in Deutschland oder als Franzose in Frankreich haben oder welcher Nation er immer angehören mag. Er wird aber in der Leistung, im Wert seines Werkes übernational sein (nicht international). : :

: : Der große Künstler, die große Persönlichkeit steht über allem Augenblicklichen, sowohl über der Erscheinung wie über der politischen Situation jeder Zeit.

Etwas anderes ist es mit dem Tendenzkünstler. Bei ihm ist seine Kunst nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck. Die Kunst also Nebensache und die Tendenz die Hauptsache. Tendenzkunst ist nie hohe Kunst, und selbst wenn der größte Könner dahinterstände. Das sind keine Kunstwerke, sondern Machwerke. Dahinter steht keine Persönlichkeit, sondern die Person. Bei ihm ist keine Liebe, sondern Haß. : :

Wilhelm Weiß:

: : Nachwort der Schriftleitung: Was der geschätzte Verfasser grundsätzlich über den Unterschied zwischen dem schöpferischen Künstler und dem Tendenzarbeiter äußert, deckt sich durchaus mit unserer Auffassung. Echte und große Kunst ist zeitlos. Aber der Künstler wird immer zeitgebunden sein. So daß für ihn das Problem darin besteht, sich das „Milieu", in dem er arbeitet, dienstbar, untertan zu machen, und die Grenze nicht zu



überschreiten, jenseits der er selbst zum Diener und Beauftragten seiner Zeit wird. Wo diese Grenze verläuft, läßt sich nicht allgemein, sondern wohl nur von Fall zu Fall entscheiden. ::

:: Auch der Künstler, und wenn er noch so groß ist, hat keinen Anspruch darauf, mit einem nichts als künstlerischen Maßstab gemessen zu werden. Der Standpunkt mag unduldsam sein. Aber er liegt im Interesse der Nation. Und es gibt Zeiten, in denen die nationale Unduldsamkeit zur Rettung eines Volkes führt. ::

„Kunst und Tendenz" von Prof. Fritz Behn. Nachwort von Wilhelm Weiß. 94/24. 4. 1929.

Grundsätzliches zur Kritik

I.

:: Als ich vor Jahren einmal einem Pariser Theaterdirektor, einem Manne von europäischem Ruf, mein Entsetzen darüber aussprach, daß seine Pariser Kollegen die Bestechungskosten für die Kritik gleich in die Kosten der Uraufführung mit einkalkulierten, erwiderte er mit lächelnder Überlegenheit: „Aber lieber Herr, das weiß jeder unserer Besucher!" Wir in Deutschland sind schlimmer daran, gerade weil die Sache nicht so ruchbar, weil der Theaterkritiker ein unbestechlicher Mann ist, der von Gott und der Welt und besonders vom Anzeigenteil nicht die Bohne weiß. Bis zu der vorbildlichen Höhe der Berliner Zustände sind wir ja in München noch nicht gelangt. Aber das dürfte bei der Willigkeit, mit der wir uns vom Berliner Kurfürstendamm ins Schlepptau nehmen lassen, nur eine Frage der Zeit sein. In dieser Voraussicht entschließt sich schon von heute an der „Völkische Beobachter", in Zukunft die Theaterkritik auch auf den Spielplanabdruck der Theater auszudehnen. Wir werden in Zukunft weder im Anzeigenteil, noch an einer anderen Stelle unseres Blattes Aufführungen ankündigen, von denen wir von vornherein überzeugt sein dürfen, daß sie künstlerisch wertlos und sozial schädlich sind. Wir dehnen die im Theaterteil getriebene deutsche Bühnenpolitik als erste Zeitung in Deutschland auch auf den Spielplanabdruck aus; wir stellen den Theaterspielplan unter Vorzensur. ::

:: Zugleich wird der „Völkische Beobachter" noch einen Schritt weitergehen. Wir werden in Zukunft Pressefreikarten nur noch von solchen Theatern und zu solchen Aufführungen annehmen, von denen wir überzeugt sind, daß sie künstlerische und soziale Werte bieten. In allen übrigen Fällen, und es werden heute leider die zahlreicheren sein, werden wir, soweit nicht der Abend ganz bedeutungslos ist, die Karte unseres Referenten wie andere Theaterbesucher erstehen. ::

:: Wir sind so wohlhabend nicht, und wir haben ein so großes Arbeitsfeld, daß wir jeden Pfennig eigentlich an zehn Stellen zugleich sollten ausgeben können. Wir wissen auch, daß es Ausreden und Entschuldigungen gibt: die Presse sei eine öffentliche Einrichtung, der Kritiker sei unbestechlich und was dergleichen Notwege, die am Kern vorbeiführen, mehr sind.

Wir stehen allen Phrasen vom herrlichen Beruf der Presse gegenüber auf dem klaren Standpunkt, daß es unsittlich ist, sich etwas schenken zu lassen, wenn man von vornherein annehmen kann, daß man die Sache wird bekämpfen müssen.

Die Annahme des Geschenkes auch nur einer Freikarte, in einem Falle wie „Reigen", der ja leider nicht vereinzelt ist, legt moralische Verpflichtungen auf. Gast zu sein, sich freihalten zu lassen in einer Aufführung, deren Schädlichkeit man auf Grund der Buchausgabe kennt, ist unmoralisch.

Und zwar trifft das nicht nur für den Kritiker persönlich zu, sondern in noch höherem Maße sachlich. Die Annahme einer Freikarte schließt die Verpflichtung zur Besprechung ein, die Verpflichtung, der betreffenden Bühne einen gewissen Vorteil zu verschaffen. ::

:: Der „Völkische Beobachter" ist vielleicht das erste Blatt in Deutschland, das sich von dieser beschämenden Bindung freimacht. Wir fordern jedes Blatt, das noch etwas auf sich hält, auf, das gleiche zu tun. Und wir fordern vor allem auf zu einem Streik des noch anständig empfindenden Teiles der Presse, falls sich im Spielplan der Theater wieder Ankündigungen wie die des „Reigens" finden sollten! ::

„Deutsche Bühnenpolitik — ein Anfang" von Y. 16/22. 2. 1921.

* * *

:: Man kann über die sogenannte berufsmäßige Kritik, wie sie sich — ihr geistiger Vater ist der Renaissance-Italiener Aretin — zwischen dem Künstler und sein Werk einerseits und das Publikum andrerseits im Laufe der Entwicklung der Presse als immer fester werdender Keil eingeschoben hat, verschiedener Meinung sein, aber unbedingt fallen die Urteile der Kritiker bei den Lesern der Zeitungen schwer ins Gewicht. Aus diesem Grunde betonen die Kunstreferenten des „V.B." immer wieder, daß sie unter selbstverständlich genauer Wahrung der nationalsozialistischen Lebensanschauung, die natürlich auch in der Kunst streng im Nationalen wurzelt, doch nur pro domo urteilen, also ihre subjektive Meinung äußern und nicht sich etwa anmaßen, gleichzeitig im Namen des gesamten Leserkreises des „V.B." zu sprechen. ::

„Knappertsbusch von der Musikalischen Akademie zurückgetreten — Wegen mißgünstiger Zeitungskritik". 29/3.—4. 2. 1929.

* * *

:: Formal- und inhaltsästhetische Urteile haben immer den Charakter von Werturteilen. Es ist schon fast eine Seltenheit, daß zwei Kritiker über die Aufführung eines Werkes die gleiche Anschauung äußern, ja über das Werk selbst nach Inhalt und Form dieselbe Meinung haben. Die Kunstwissenschaften stehen längst auf dem Standpunkt, daß Synthese und Analyse sich nach phylologischen Hilfsmitteln umsehen müssen, um an den Charakter apodiktischer Urteile wenigstens heranzukommen.

Darum ist es nicht möglich, zu sagen, eine Kritik ist „sachlich" oder „unsachlich", weil es ein objektives ästhetisches Urteil nicht gibt. ::

„Die Kritikerzunft zum Fall Knappertsbusch — Eine Erklärung der Vereinigung Münchener Musikkritiker". 32/7. 2. 1929.

Dr. Hans Buchner:

:: Kritik, und was man darunter verstand und versteht, war nie Selbstzweck; am wenigstens auf dem Gebiet moderner Kunstbetätigung, das von so großem Einfluß auf (wenn auch) zeitlich beschränkte und örtlich umgrenzte Anschauungen und Geschmacksrichtungen ist, wie Theater und Musik. Vergangener Jahrhunderte Arbeitsdrang, jedes Volkes Geartung und bedeutender Menschen Verwirklichungsbegabung hat auch in diesen beiden Gefäßen menschlicher Schöpferkraft klare Niederschläge gezeigt. Wie die unentwickelte Musikpflege der Juden im Altertum, die hochstehende Theaterkultur der Griechen auf Veranlagung dieser Rassen hinweisen und diesbezügliche Schlüsse zulassen, so sind das Zeitalter Shakespearescher Schauspielkunst oder die italienische Oper in Deutschland Hinweise auf völkische Zusammenbrüche oder Blütezeiten. Man darf jedoch den erkenntniskritischen Wert und die Brauchbarkeit dieser Tatsachen und Vorgänge zur Deduktion nicht überschätzen: das heißt, wir pflegen sie nach den Bedürfnissen unserer Weltanschauung und oft sogar nur unseres Seelenzustandes (als im Verhältnis zu anderen allgemeineren, nicht minder bedingten Anschauungen) und — falls es gut geht, in zweiter Linie wissenschaftlich erkenntnismäßig auszulegen. Das ganze Unheil des optimistisch oder pessimistisch gerichteten Historizismus kann man an der Art, wie auch unser Zeitalter wieder gewertet wird, deutlich aufweisen (cf. Spengler, Untergang des Abendlandes). Allerdings spiegelt sich der Völker Glück und Ende in ihrem (praktischen und künstlerischen) Bedürfnisleben, in Moral und Kulturzustand, aber die Historie muß und kann nur rückschauend („retrospektiv") sein und alle großen Geschichtsphilosophen haben sich das Prophezeien schon in jungen Jahren abgewöhnt.

Kritik aber ist nicht Historie, und Historie sollte keine Kritik sein. Kritik ist mittelbar, ist eben nie Selbstzweck, wie Geschichte es sein sollte. Kritik

benützt Erscheinungen und Dokumente des Tages, der Gegenwart, um Entwicklungen zu beeinflussen, sie zu bekämpfen, zu unterbinden, zu befördern. Hier also ist die deutliche Grenze gegen Historie zu ziehen. Kritik steht immer im Dienste eines Bekenntnisses, einer Anschauung oder Idee. Sie sucht an Beispielen der Vergangenheit und mit Hilfe der daraus gewonnenen Erfahrungen drohende Verflachungen vorauszusagen, mögliche Chancen aufzudecken, die aus welchen Gründen nur immer unausgenützt geblieben sind, alles dies schon vom Standpunkt vorauszusehender formaler und inhaltlicher Urteilsarten aus. Sie sucht das von modischen Strömungen mit Vernichtung bedrohte, als wertvoll Erkannte zu retten und zu sichern. Ihre Wesenheit beruht deshalb auf der Kategorie der Werturteile, von der aus sie es unternimmt, möglichst großer Kreise Anschauungen in der als brauchbar erkannten und für richtig gehaltenen Absicht zu beeinflussen. Eines ihrer letzten und höchsten Ziele könnte die Durchdringung der Volkserziehung mit ihren ästhetisch erfaßten und ethisch anwendbaren Normen sein, die in jahrelanger wissenschaftlicher Arbeit unter Zugrundelegung der Historie gewonnen sein müssen. Und in dem Sinne wäre diese die notwendige Voraussetzung der Kritik, welcher es kraft dieser wissenschaftlichen Vorbedingung dann auch gestattet sein muß, in den Kampf öffentlicher Meinungen einzugreifen und oft ein entscheidendes Wort zu sprechen; ja es muß ihr sogar gestattet sein, an dem Kampf einer Nation um ihre kulturellen und künstlerischen Anschauungen teilzunehmen, wenn diese durch „destruktive" Kräfte irgendwelcher Art bedroht erscheinen. Daß aber die wissenschaftlichen Voraussetzungen in der Einschätzung aller zur Beurteilung gestellten Sachverhalte die objektive Grundlage für praktische Behandlung der Materie geben müssen, versteht sich dabei von selbst. ::

„Politische Kritik?" von Hans Buchner. 94/28. 10. 1920.

:: Kritik gilt gemeiniglich als Politik der öffentlichen Meinung gegen ein Kunstwerk, gegen die Kunst überhaupt. Danach müßte ein jeder, der auch nur Interesse an der Kunst hat, das Recht besitzen, sich über sie zu äußern: und hat es auch. Die Kunst der modernen Zeit unterstellt sich selbst dem Gewirr von Ansichten und Meinungen, die das liebe Zeitalter der Demokratie als Kanon für Kaffeehausästhetik aufgestellt hat. ::

:: Als jenes goldene Zeitalter des schlichten Glaubens an Stelle überreifer Vernünftelei stand und das Kunstwerk nicht bekrittelt, sondern bestaunt und verehrt wurde: damals gab es die zweifelhafteste Errungenschaft der modernen Zeit noch nicht: die Presse. Und den Mann noch nicht, der für seine ebenso zweifelhafte Berufstätigkeit innerhalb dieser Errungenschaft (die darin besteht, Kunstwerke vor den Augen des baß staunenden Publikums zu sezieren) klingende Anerkennung erhielt. Dieser Mann pflegt

heute im allgemeinen einem Kunstwerk gegenüber jene Stellung einzunehmen, die sich mit den begreiflich liebenswürdigen Verpflichtungen seiner Zeitung gegenüber dem Künstler, der ergiebig und fleißig inseriert hat, deckt. Ansonsten spielen (nichts Menschliches sei ihm fremd!) Dinge persönlichster Art die größte Rolle im Kritikasterberuf. Der eine will seine hohe Schulung, der andere sein umfassendes Wissen, ein dritter seinen Schatz an Fachwörtern einem für jeden schöngeistigen Brosamen dankbaren Leserkreis servieren: durch diese Art der geistigen Bevormundung hat das Publikum langsam aber sicher das eigene Urteil völlig eingebüßt. Es wartet bei jeder neuen Erscheinung auf den Brettern mit seiner Meinung, bis der dreispaltige Bericht des berühmten Kunstphilosophen im Morgenblatt erscheint, und hausiert dann mit den halbverstandenen Schlagwörtern des gelehrten Herrn bei Tee und Tanz. Schlichtes, einfaches Genießen ohne ästhetische Rechthaberei, ohne Fachsimpelei und Voreingenommenheit: das ist es, was unserer Zeit an Kunstverständnis fehlt, was nicht kommen wird, ehe nicht die Kunst selbst sich aus den sumpfigen Niederungen ästhetischer Demokratie erhebt. Und diese ist ein Zeichen von Mittelmäßigkeit: Die moderne Kunst ist nicht groß, sie ist nur beweglich und geschäftig. Und weil es an Taten fehlt, begnügt man sich mit dem Reden. Es ist zu keiner Zeit soviel über Kunst und Künstler geschrieben worden wie jetzt. Es ist zu keiner Zeit so wenig Kunst wirksam gewesen wie heute, wie überhaupt zu allen Zeiten, in denen statt der Taten die Worte, statt der Überzeugung die Meinung herrschte. Der Grund aber, warum die Kunst der Gegenwart im Niedergang begriffen ist, liegt im Niedergang der Völker. Es gibt keine Kunst außer eine nationale: Der Zustand eines Volkes ist auch ein Gradmesser für seine Kunst: „Sage mir, welche Kunst im Volke gedeiht, und ich will dir sagen, wie der Gesundheitszustand des Volkes ist." Künstlerischer Parlamentarismus, großgezogen durch Presse und volksvergiftende Bildungsideale hat der Kunst nur eins gebracht: größere Erdennähe und demagogische Verpflichtungen. Hat ihr aber genommen, was ehedem ihr bestes war: die göttliche Sendung! ::

:: Das ist die einzige und schönste Aufgabe der Kritik: die Kunstpflege zu überwachen. Nicht das Theaterpensum regelmäßig zu erledigen und für den Konversationston gebrauchsfertig zu machen, nicht das Schwabingertum des Künstlerproletariats mit wohlgemeinter Menschenliebe vermehren und vor dem Hungertod retten zu helfen. Nein: Hab-acht zu rufen, wenn unlauterer, internationaler Geist das Wesen der völkischen Kunstpflege verwirrt, wenn jüdische Berechnungskunst und demokratische Energielosigkeit am Werk unserer Größten herumpfuscht und für die eigenen Quacksalbereien zu gewinnen spekuliert. Hab-acht zu rufen, wenn nationale Kunst den Glauben an sich selbst verliert und ins weite Fremde schweifen will. Es gibt nur

eine Kunst, die aus völkischem Geistesboden strömt! Das sei unser Wahlspruch. ::

„Politische Kunstkritik?" von Hans Buchner. 104/30. 12. 1922.

::Jenes „Fluktuierende" unseres Zeitgeistes, sein gefährlichstes Merkmal, hinterläßt als unverwertbaren Besatz eine Skepsis, gegen die es nur ein Mittel gibt: die rückschauende Betrachtung. Nicht zum wenigsten in der Kunst. Und in der eigentlich jeder rationalistischen Kritik an und für sich entgleitenden Kunst der Musik im stärksten Maß. Was für Folgen würde ein ästhetischer Glaubenssatz ohne historische Begründung haben müssen, wenn ihn nicht eben die Achtung vor seiner Bewährtheit sicherstellen und schützen würde! Anschauungen künstlerischen Gehaltes sind keine Staatsformen, welche durch Kriege, Bilanzen oder Paragraphen beglaubigt werden. Sie unterstehen der gutwilligen, oft von Neigungen stark persönlichster Art beeinflußten freiwilligen Annahme oder Ablehnung. Darunter leidet die Musik als mit beängstigend oberflächlichem Kritizismus beschriebene und zergliederte Kunst am meisten. Kaum eine musikschriftstellerische Veröffentlichung der letzten Zeit war etwas anderes denn die für den eigenen Bedarf verwertbare Inanspruchnahme der geduldigen Druckerschwärze. Es ist Mode geworden, musikalische Kunstwerke mit Hilfe der Presse zu begünstigen oder zu unterdrücken, als ob die Werke selbst dadurch eher oder später in die Walhalla der Geschichte einziehen könnten. ::

„Netzmusik — Zur Ästhetik des Impressionismus in der Tonkunst" von Hans Buchner. 75/24. 4. 1923.

Dr. Erward Ott:

:: Die Ursachen für den Rückgang der Kunst liegen wo anders und viel tiefer: bildende Kunst bedeutet für die Gegenwart keinen Lebenswert mehr. Man bedarf ihrer nicht, weil sie in den Köpfen keinen Widerhall weckt. Niemals war die bildende Kunst — von der Architektur sehe ich hier ab — so wenig volkstümlich, so fremd den bodenständigen Elementen eines Volkstums, so sehr künstliches Atelierprodukt, so wenig entsprechend dem natürlichen, schlichten Empfinden des ganzen Volkes, wie in unserer Zeit. Was sind die tieferen Gründe dafür, fragen wir, und wie kann man dem abhelfen? Man klagt unter Künstlern über Mangel an Verständnis in der Masse des Volkes, aber dieses ist nicht schuld daran, sondern allein sie selbst. Was nützen denn Vorträge und Führungen in modernen Ausstellungen, nach Art gleicher Einrichtung von Gelehrten in historischen Museen? Will man damit Kunst populär machen und Kenner heranbilden, oder etwa nur ein paar Bilder an den Mann bringen? Alles mögliche kann man



wissenschaftlich lehren und lernen, nur nicht Politik, Religion und Kunst. Was haben diese Betrachtungsübungen vor willkürlichen Anhäufungen von Kunstwerken in unwirtlichen Ausstellungsräumen mit dem lebendigen Wachstum der Kunst, ihrem autochthonen Ursprung, mit dem Volksboden und dem darin wurzelnden Kunstgefühl zu schaffen? Haben die Athener auch Vorträge über die Giebelgruppen des Parthenon anhören müssen? Ihre Kunst war geboren aus der Formenwelt ihres ganzen Daseins und dadurch ohne weiteres „populär". Sie hatten Kultur und wir haben keine mehr. : :

: : Nein, der Verfall der Kunst war längst vor dem Weltbrand da, und verursacht war er durch die zersetzende Kritik, die mit der modernen Presse und zwar fast ausschließlich der jüdischen Presse herangewachsen war. Sie gab und gibt vor zu führen, zu belehren, und kann und will stets nur verneinen, unterwühlen, verheeren, und da besonders, wo das nationale Element den Zwecken und Interessen des internationalen Judentums, insbesondere dem Geschäftsinteresse des Kunsthandels entgegensteht. Diese Art der Kunstkritik in Tageszeitungen und Zeitschriften sah es nicht als ihre Aufgabe an, Interpret der Künstler und ihrer Werke zu sein, sondern dient den genannten Zwecken, wirft sich aber dennoch zum Richter über die Künstler auf, die Zensuren erhalten wie Schuljungen, und zum Vormund des Publikums, das, je lauter, anmaßender, apodiktischer sie auftritt, um so kleinlauter und unsicherer wird. Schließlich — und soweit sind wir heute glücklich gelangt — glauben denn Laien und nicht minder die Künstler selbst, die an sich selber irre werden durch das Getön dieser Art von Sachverständigen, daß die jüdische Kritik allein in Kunstfragen Recht zu sprechen berufen sei, und nur ihr Urteil Kunstwerke und Künstler als modern, zeitgemäß und vollwertig zu erklären, also schlechthin zu legalisieren imstande sei? In der Richtung solcher Bestrebungen liegt es vor allem, die „Internationalität der bildenden Künste" als unanfechtbares Dogma hinzustellen. Als ob bildende Kunst nicht, ebenso wie jede andere Lebensäußerung einer Nation, ganz volkhaft wäre! Wie Musik, Dichtung, wie Sprache, Staats- und Gesellschaftsformen. Man vertauscht hier mit großer Schläue die Sache selbst mit dem ideellen Anrecht darauf: Unserer Bildung nach gehört zum kulturellen Interessenkreis der Deutschen auch eine ausländische, z. B. die spanische, indische, chinesische Kunst. Aber sie bleibt uns an sich wesensfremd. Wir können sie nicht der eigenen gleichsetzen, die eigene nicht durch sie ersetzen — wenn wir nicht auf unser nationales Geistesleben und damit auf uns selber verzichten wollen. : :

: : Und liegt hier nicht eine der wesentlichsten und wichtigsten Aufgaben der Kritik? Ihre Pflicht wäre es, die deutschen Künstler zu befreien von all dem Verkommenen, Idiotischen, Krankhaft-Perversen, leiblich und see-

lisch Entarteten und Meschinen, das heute von einer Pseudokritik als das Hohe, Köstliche und Bedeutende hingestellt wird, mit einem geheimen und verbrecherischen Zynismus, der alles zu verleugnen sich erdreistet, was seit Jahrhunderten — oder auch Jahrtausenden — abendländischen Kulturvölkern heilig war. Die Begriffe, die das deutsche Volk von Schönheit und Größe, Erhabenheit, Reinheit und Einfalt der Kunst hat, können nicht schlankweg für nichtig erklärt werden. Aber sie liegen heute begraben unter dem Schutt der letzten zehn Jahre. Wir wollen uns dessen erinnern, daß die Kunst nächst der Religion die einzige Vermittlerin metaphysischer Werte in dieser Welt ist. Da kann es nicht ausbleiben, daß ihre Werke und Darbietungen ihres eigentlichen Wesens entkleidet und prostituiert werden, wenn sie zur Massenware herabsinken, wenn sie täglich in Hast und Lärm der Straßen, in Schaufenstern, Kunstausstellungen usw. zur Schau stehen. Gewohnheit macht sie gemein. Auch hier ist es wieder das Grundübel, daß die Menschen und selbst die Künstler gar nicht mehr das Beschämende und Entwürdigende dieser Schaustellungen empfinden. Einstmals war Kunst mit dem Götterkult entstanden, ihm geweiht, dem Straßengewühl entzogen. Jetzt reibt sich jeder Kleinste daran und glaubt sich im Recht, weil er den tiefen Sinn der Kunst nicht mehr begreift. Da gibt es für die Kunstkritik nur einen Weg, der wieder emporführt: Scheidet rücksichtslos das Hohe vom Niederen, haltet die Materiellen, das geistige profanum vulgus ab, das den Künstler stets nur als seinesgleichen, das Werk als Spekulationsobjekt und Handelswert ansieht! Drängt der wirtschaftliche Zwang den Maler ins kaufmännische Leben, so scheidet er von selber aus, seine Arbeit wird Geschäft.

Wenn heute die Ausstellungen im großen Publikum kaum beachtet werden, kaum ein Ankauf getätigt wird, so erweist sich darin die instinktive Ablehnung dieses ganzen Kunstschwindels seitens des Volkes, in dem immer noch trotz aller künstlichen Vernebelung ein Gefühl für das Echte, Wahrhaftige und Edle lebt, für die Kraft starker Persönlichkeiten. Um diese klar und ohne Voreingenommenheit zu erkennen, muß der Kritiker auf hoher Warte stehen, muß sich jeden Augenblick loslösen können aus den Bindungen der öffentlichen Meinung und seines gesellschaftlichen Verkehrs, muß sich unbestechlich zeigen gegen Zweckwünsche und Zweckurteile einer kunstfremden Umgebung. Dann wird er wieder fruchtbarer Anreger, gediegener Förderer und wahrer Führer werden für Künstler und das kunstsuchende Volk. : :

„Kunst und Leben — Künstler und Publikum — Der Zweck aller Kritik — Schönheit und Größe, Erhabenheit und Reinheit der Kunst als Ziel — Ablehnung des Kunstschwindels — Nur unbestechliche Kritik ist wahre Führung" von Dr. Erward Ott. 191/17.—18. 8. 1930.



2. Schrifttum und Dichtung

Max von Millenkowich[23]:

Christof Spengemann, Kunst — Künstler — Publikum.

:: Unter diesem Titel veröffentlicht Christof Spengemann im Verlag „Zweemann", Hannover, fünf Kapitel als Einführung in die heutige Kunst. Begriffe stehen da, die einer eingehenden Erörterung bedürfen, zumal sie in ihrem wesentlichen Gehalt immer verschwommener werden, sich immer mehr zur Phrase ausprägen. Der Verfasser hat dies nicht getan. Im Gegenteil — hier wurde das ausschließlich ins gefühlsmäßig Greifende zum Grundton einer Abhandlung gewählt. Das mag in einer grundsätzlichen Abneigung gegen Verstandesschöpfung entstehen. Was dabei — also bei geringer Fühlung zwischen Verstand und Gefühl — herauskommt, zeigt das Buch: Aufstellung von Worten ohne geringste Erklärung oder persönliche Abgrenzung. Behauptungen, die fundamentlos sich mit anderen widersprechend reiben. Ohne Haß und ohne Liebe geht man an das Lesen eines Buches, ganz bereit, sich von Persönlichkeit und klarer Gedankenführung des Verfassers überzeugen zu lassen. Trifft man auf Darstellungsarten wie die Spengemanns, so unüberzeugend, schwammig, und voll formloser „Ekstase", nimmt man ohne weiteres eine ablehnende Haltung ein, zumal man erkennt, daß nichts gegeben wird. Am Ende des Buches frägt man wohl, was das Wesentliche des Gelesenen sei und bringt es mit Mühe und Not heraus. Die Erkenntnis kommt, daß die geoffenbarten Ansichten typisch sind für einen landläufigen Expressionismus, nicht für die, die wieder als einzelne darüber hinausragen. Wenn ich nun daran gehe, beinahe satirische Kunstbetrachtung — wie Spengemann es nicht tat — vom Dauernden der Kunst zu trennen, die wesentlichsten Widersprüche aufzudecken und so andere Anschauungsmöglichkeiten neu zu verankern — wenn ich das tue, bin ich mir bewußt, daß manche erwidern werden: das sagt Spengemann ja auch. Das ist bei den meisten charakterlosen Büchern der Fall. Sie haben für jede Seele etwas Schmackhaftes, und man kann so ziemlich alles herauslesen. Wege einer Entschiedenheit werden vermieden. Auch ein Zeichen der Zeit. ::

:: Die Kunst erfühlt ihren Zusammenhang mit dem Weltall, den Menschen, und geht auf Wirkung. Spengemann: Die Kunst tut das nicht, die Menschen sind ihr vollkommen gleichgültig — l'art pour l'art. Nun, möchte ich fragen, ist das, was sich in einem Werke offenbart, nicht das Widerspiel eines Kampfes um Bezwingung und Meisterung der Welt im

[23] Die Gleichheit Max von Millenkowich's mit der Zeichnung „M. M." steht nicht einwandfrei fest.

eigenen Ich? Muß nicht jedes Kunstwerk, wenn auch noch so verborgen, die augenblicklich letzte Formel eines Weltbildes im Innern des Künstlers sein? Nur von Kunst ist die Rede! Daß sich der Künstler mit Weltanschauungen herumschlägt, gibt der Verfasser zu: Wesen (schon wieder ein Wesen) des Kunstschaffens ist der organische Zusammenhang mit dem jeweiligen Weltgefühl. Sieht der Künstler auf Wirkung, so stellt er unbewußt oder bewußt seine Ideen werbend unter die Menschen. Wenn die Idee an sich dargestellt wird, mit eigens erfundenem Naturfremden (Spengemann: „Grenzenlose Verbiegung der Natur"), so ist das sehr müßig und außerdem eine Wirkung mindernden oder auslösenden Willens. Vielleicht erinnert sich Spengemann an Lessing, der allerdings zu der von ihm vielgeschmähten Tradition gehören wird. Tradition kann verlebendigt werden, und dann ist sie erst, was sie sein soll: treibende Kraft. : :

„Kunst — Künstler — Publikum" von M. M. 8/28. 1. 1920.

Gottfried Feder:

Dr. A. Halbe, Deutschlands Wiederaufbau.

: : Deutschlands Wiederaufbau überschreibt Dr. A. Halbe seine bei J. F. Lehmann erschienene Schrift, die er an die deutsche Jugend richtet.

Es gibt zwei Möglichkeiten, solche Schriften zu besprechen — abgesehen natürlich vom vorgefaßten Herunterreißen. Man hebt die Seiten und Ausführungen hervor, die wertvoll sind, verallgemeinert dies und eine glänzende Kritik ist fertig. Eine andere Möglichkeit, sich mit einer solchen Schrift auseinanderzusetzen, ist die, bei aller Zustimmung zu den Grundgedanken und der Grundgesinnung gerade erst recht die Punkte kritisch zu beleuchten, worin die Schwächen beruhen. Die letztere Methode mag für den Absatz ungünstig sein, sie erscheint mir aber für den verantwortungsvollen Kritiker besonders dann als die einzig zulässige, wenn sich eine solche Schrift an die Jugend wendet. : :

„Deutschlands Wiederaufbau" von Gottfried Feder. 55/31. 3. 1923.

Marie T. Schempp:

Ziska Luise Schember.

: : Wir haben soviel Talente, aber kein Genie. Hier jedoch ist endlich wieder einmal etwas, das dem Geisteshauch des Ewigen zuzustreben scheint. Neben männlichem Intellekt der heiße Herzschlag des Weibes zu Worten gefaßt, die vor nichts zurückschrecken und doch künstlerisches Maß der Form bewahren. In unserer problemkranken Zeit einer moralisch schwankenden Haltung empfangen wir in Ziska Luise Schembers Schaffen das unmittel-



bare Bekenntnis zur sittlichen Größe. Klänge von Erz, gleich Stimmen zum Weltgericht, begleiten diese Balladen und Gesänge der badischen Dichterin, die das Pathos der Offenbarung besitzt. Hier drängt, so ahnt man, Elementares aus dem Schoß alles Lebens an die Oberfläche und redet mit neuen Zungen von der Gewalt der Geschehnisse. Darum auch keine kunstvolle Klügelei um den vorhandenen Stoff, sondern die Tat selbst, die von sich zeugt. Ihr leiht der dichterische Ausdruck den Glanz seiner Bilder, die Schönheit der rhythmisch fließenden Gewandung, den Aufschrei von Lust und Weh.

Fernher aus grauer Vorzeit und Altertum steigen die Geister von Göttern und Helden aus Wolken herab und Grüften empor, wandelnd nochmals auf irdischer Bahn von Schuld und Sühne. Frommes Mittelalter im Schein goldgrundigen Heiligenwesens, galant verderbtes Barock und Rokoko, Zeitgeist und Persönlichkeit verflochten, werden zum Tempel des ewig menschlichen, das zeitlos sich stets aufs neue gebiert. : :

: : So, vom Schauer jenseitiger Vergeltung umwittert, doch in der Pracht irdischer Farben und Bilder auf einer Bühne weitester Ausdehnung stellen diese Zurückgerufenen und Wiedererstandenen eine Balladenkunst dar, die Ziska Luise Schember mit Eins an die Seite der großen Vertreter dieser Dichtkunst setzt. : :

„Die Balladendichterin Ziska Luise Schember" von M. T. Schempp. 71/28.—29. 3. 1927.

Josef Stolzing-Cerny:

Hermann Sudermann.

: : Überblickt man die naturalistische Bewegung — richtiger realistische, denn naturalistisch ist im Grunde genommen jeder nordisch bedingte Künstler — wie sie in den achtziger Jahren des verflossenen Säkulums mit großem Spektakel anhub, so muß man, wenn man ein ehrliches Urteil abgeben will, sagen, daß sie mit einer Riesenpleite endete. Obschon ihre namhaftesten Vertreter noch leben und schaffen, gehört sie heute schon der Literaturgeschichte an. Hat sie doch nicht ein einziges Werk hervorgebracht, das sich mit irgendeiner Schöpfung unserer Klassiker messen konnte.

Ihr sang- und klangloses Versanden rührt vor allem daher, daß sie nicht als völkisch bedingte Notwendigkeit aus dem Volke selbst hervorging, sondern, daß sie von außen her in uns hineingetragen wurde als Nachahmung, Nachempfindung fremdländischen Schrifttums. Ohne Ibsen, Björnson, Dostojewski, Tolstoi und Emil Zola hätten wir niemals den Realismus, also die platte Abspiegelung des rein Äußerlichen der Welt als Er-

scheinung ohne jegliche metaphysische Vertiefung in das Zeitlose, erlebt, welch letztere bezeichnend für große Dichtung ist. Wie Schiller so richtig sagt:

Nur, was nie und nirgends sich begeben,
Das allein veraltet nie. : :

Sudermanns Dramen.

: : Sie sind im Grunde genommen nichts anderes als bürgerliche Trauerspiele und haben nichts gemein mit dem Realismus. Pulsiert doch in ihnen echtes Theaterblut, sie besitzen dramatisch spannend aufgebaute Fabeln und bringen den Schauspielern gute Rollen entgegen. Und das ist beim Theaterstück die Hauptsache, dies allein verbürgt den Bühnenerfolg. Was ihnen fehlt, das ist allerdings jenes geheimnisvoll seelische Fluidum, das uns aus den Werken echter großer Dichter entgegenströmt; viel Kitschiges, innerlich Unwahres und auf den rein äußerlichen Effekt gestelltes läuft bei Sudermann mitunter, und nur selten gelingt es ihm, uns wirklich zu erwärmen. Zu viel Verstandesmache und zu wenig Gemüt. Ganz abgesehen von einer fast krankhaft sinnlich anmutenden Erotik, die mitunter hart ans Pornographische streift. : :

: : Im großen und ganzen kann man auch von dem Schaffen Hermann Sudermanns sagen, daß es im Grunde genommen auf den Roman eingestellt ist, daß auch seine Dramen nur dramatisierte Romane sind, wenn auch die Geschicklichkeit der Mache uns dies öfters übersehen läßt. Der Roman ist und bleibt, wenigstens vorläufig noch, die eigentliche künstlerische Ausdrucksform unserer Zeit, und so gibt sich uns Sudermann denn auch am reinsten und unverkünsteltsten, wenn er aus seinem ostpreußischen Heimatboden herausgestaltend schöpft, wobei er das Beste, was er uns zu sagen hat, in erzählende Form kleidet. : :

„Hermann Sudermann — Zu seinem 70. Geburtstage" von J. St—g. 226/1. 10. 1927.

Otto Ernst.

: : In einer breiteren Öffentlichkeit wurde er zunächst bekannt durch seine Vortrags-Kunst sowie durch seine Bestrebungen, die Jugend nicht einseitig wissenschaftlich, sondern auch künstlerisch zu erziehen, welches pädagogische Ideal wir nur gutheißen müssen. Denn der Mangel an künstlerischer Erziehung verschuldet es vor allem, daß bei unserer Jugenderziehung Herz und Seele viel zu kurz kommen, daß es an der kulturellen Bildung unserer Jugend fehlt. Was ist denn von der großen deutschen Kunst unserem Volke in Fleisch und Blut übergegangen? Herzlich wenig. Daher kam es, daß

nur ein sehr kleiner Teil des deutschen Volkes wahrhaftigen Anteil an dem Kulturgut der deutschen Kunst hat, die Masse aber nicht den geringsten. Dies ist ebenfalls eine der Ursachen, daß wir uns bisher zu einem einheitlichen Volksganzen nicht verschmelzen konnten. : :

: : Den geborenen Schulmann konnte er auch als Dichter nicht verleugnen, insbesondere durch seine Dramen geht eine erzieherische Tendenz: er geißelt die Unmoral in der Jugenderziehung, die Verlogenheit und Scheinheiligkeit in den öffentlichen Zuständen und will durch die Bühne die Sittlichkeit heben und veredeln. Daß es dabei ohne gewisse Spießbürgerlichkeit nicht abläuft und die Tendenz mitunter sich gar zu deutlich bemerkbar macht, sei gerne zugegeben, aber geht nicht durch die gesamte dramatische Weltliteratur ein solcher moralischer Zug? Verfällt das Theater sittlich, so zeugt dies auch für den sittlichen Niedergang des betreffenden Volkes! : :

„Otto Ernst †" von J. St—g. 56/9. 3. 1926.

Prof. Dr. Karl Berger:

Adolf Bartels.

: : Adolf Bartels feiert am 15. November seinen 69. Geburtstag. Das deutsche Volk, dem die ganze gewaltige Lebensarbeit dieses furchtlosen Kämpfers gegolten hat und noch gilt, sollte an diesem Tage dankbar des Mannes und seines Werkes gedenken. : :

: : Als Dichter hat er in Verfallzeiten der Heimat, dem Volkstum, dem gesunden deutschen Wesen, der schlichten Größe ihr Recht gewahrt, das deutsche Gewissen geweckt zum Widerstand gegen die „dummen Teufel", den Schwindelgeist auf allen Lebensgebieten. Doch der größere Ruhm, das unvergleichliche Verdienst des einzigen Mannes beruht auf seinem literarhistorischen Schaffen und seiner ästhetisch-kritischen Tätigkeit. Auf seine Werke im einzelnen einzugehen, hieße ein neues Buch schreiben, nur soviel sei gesagt: einerlei, ob Bartels das deutsche Schrifttum der Gegenwart oder die Entwicklung unserer ganzen Literatur darstellt, ob er die Literaturen aller Zeiten und Völker umfaßt oder einzelnen Persönlichkeiten eigene Schriften widmet, ob er Schädlinge bekämpft oder gegenüber den Günstlingen der Zeit und der Mode die ewigen Werte betont und die wirklich Großen zu Ansehen bringt, immer sieht und mißt er die Gestalten und ihre Schöpfungen nach ihrer Bedeutung für Volk und Vaterland. Den sicheren historischen Blick, „die ästhetische Durchbildung, die jeder Erscheinung in ihrer Art gerecht zu werden gestattet", das Verständnis für das Persönliche in der Dichtung, alle diese Eigenschaften haben manche unter

den Literarhistorikern mit ihm gemein, wenn auch die meisten der modernen sie oft vermissen lassen. In einem aber steht Adolf Bartels einzig da: er hat zuerst die Scheidung der Geister nach Rasse und Blut in die Literaturgeschichte eingeführt, ohne je der streng sachlichen und kritischen Wertung etwas zu vergeben. Er ist auf dem für richtig erkannten Weg weitergeschritten, unbestochen und unbeirrt durch Gunst und Haß, allen Anfeindungen zum Trotz. Ein Vorkämpfer völkisch-sozialer Ideale, ein unermüdlicher Wecker und Mahner und Warner, in allen Wechseln und Wandlungen der literarischen Strömungen und Richtungen eine fest auf deutschem Grunde stehende Persönlichkeit, ist er auf seine Art zum Wegbereiter und Bahnbrecher der gewaltigen neuen Freiheits- und Erneuerungsbewegung geworden ... ::

„Dem völkischen Literaturhistoriker" von Dr. phil. h. c. Karl Berger. 318/14. 11. 1931.

3. Theater und Bühne

Das Drama in der Kritik

* * *

Hebbels „Nibelungen".

:: Unter den selbständigen Dichtungen der Neuzeit, welche den Stoff des mittelalterlichen Heldengedichtes verwerten, steht das Hebbelsche Werk in seiner Gattung ebenbürtig neben Richard Wagners „Ring der Nibelungen". Die Bewältigung des riesigen, mit der ganzen epischen Fülle von beziehungsreichen Einzelheiten gesättigten Stoffes gelang diesen beiden bedeutendsten Nachschöpfern nur im Rahmen einer mehrtägigen Dramaturgik. Hebbels wie Wagners Nibelungen entsprangen dem frischen Boden der Neuromantik; Wagner verlegt den Schwerpunkt des Geschehens ganz in den Mystizismus seiner germanischen Götterwelt, während bei Hebbel der Kampf zwischen völkischem Heldenleben und dem hereinbrechenden Christentum im Mittelpunkt der Handlung erhoben und verklärt erscheint. So kann man wohl sagen, daß die rein seelische Anteilnahme des völkisch empfindenden Deutschen unserer Tage unmittelbar der Hebbelschen Dichtung zuneigt (ganz abgesehen davon, daß die Literaturgeschichte sich alle Mühe gibt, die dichterische Bedeutung Wagners zu modifizieren, und wie es scheint nicht ohne Erfolg). Die lebendige Glut der Sprache Hebbels nimmt in ihrer bildhaften Ausdrucksweise zudem den ganzen Stil des sogenannten Expressionismus vorweg. Gerade an solchen Meisterwerken des Romantizismus sehen wir immer mehr, warum wir überhaupt für jenen etwas übrig hatten und haben durften: er war uns eine Erinnerung an die größere und

umfassendere Bedeutung der Romantik, deren Kind letzterdings der mißbrauchte, von Juden gepachtete und verschacherte „Expressionismus“ nicht sein wollte und doch bleiben mußte.

Der Zusammenprall einer völkischen, wurzelhaften Weltanschauung mit dem zersetzenden Einfluß einer volksfremden und rassefremden Gefühlswelt, wie er an der Bahre Siegfrieds erfolgt, gehörte für uns zum stärksten Eindruck des ersten Abends. Von diesem unbedingten Höhepunkt des ersten Teiles führt eine stetig fallende dramatische Linie zurück bis zur ersten Szene, in welcher der stärkste Vertreter eines burgundisch-germanischen Volkstums, Hagen, sich selbst und damit das ganze, zwischen Heidentum und Christentum kämpfende Volk charakterisiert. Schade, daß er gleich Melot, mit dem er die Treue bis in den Tod gemein hat, immer wieder zum Theaterbösewicht gestempelt wird. Muß er denn bleich, mit pechschwarzem Haar und Bart herumlaufen, er, der einzige Held neben Siegfried, der so gut wie dieser völkisches Empfinden und Erleben bis in den letzten Nerv verkörpert! : :

: : Gerade in einer Zeit, wo uns ein Gott nur das Wort für unseren Haß gegeben, mag ein Dichter wie Hebbel aussprechen, was uns bewegt; mag von der Bühne herab ertönen, was uns ein Geschick zu tun heute noch nicht vergönnt: zu leben und zu handeln! : :

„Kunstnachrichten — Prinzregententheater: Die Nibelungen“. 42/16. 3. 1923.

Karl Friedrich Weiß:

Wedekinds „Franziska“.

: : Über das Stück irgendwelche Worte zu verlieren, erübrigt sich. Wenn auch das Publikum außer mir aus wenig geistreichen Menschen bestanden haben sollte, so muß ihm wenigstens zugebilligt werden, daß es gerade bei den tragischen Stellen den Humor nicht verlor. Der besoffene Dichter in der Bohèmeszene (eine bekannte Type, zum Verwechseln ähnlich dem gewaltigen Erich Mühsam oder dem vaterlandslosen Lumpen Eisner) konnte nur wirken, weil wir ihn in natura haben auftreten sehen. Das war eigentlich der einzige Gewinn des Abends: diese Literatenpose zu verstehen als in die Wirklichkeit des revolutionären Faschings übertragen und vorbereitet durch eine Art Kunsterziehung, für welche die Schauspiele des Halbjuden Wedekind der auserwählte Dünger sind.

Man greift sich an den Kopf, wie ein deutsches Theater es nicht unter seiner Würde findet, das Publikum mit einer solchen Gettoblüte einen Abend zu langweilen und seine Eignung als moralische Erziehungsanstalt so sehr zu verkennen. Dabei soll nicht bestritten werden, daß manches junge

Mädchen, begierig nach letzter Erlösung, durch Wedekinds „Franziska“ den letzten Schliff zur Dirne bekommt. Das wird wohl der Zweck dieser jüdischen Theatermache sein . . . : :

„Franziska“ von Wedekind“ von W—s. 43/17. 3. 1923.

Dr. Hans Buchner:

Hauptmanns „Biberpelz“

: : Mit tendenziöser Verbindlichkeit trat vor Beginn Spielleiter Felber vor die Rampe, um dem (scheinbar immer) gut besetzten Haus die Ziele zunächst seines ganzen Unternehmens und dann des zu spielenden Stückes auseinanderzusetzen. Er suchte in knapper Rede ein tatsächliches Programm aufzustellen, wie es übrigens auf der Rückseite des Spielzettels ebenfalls kurz skizziert ist: Immerhin! Der Vorgang ist neu und nachahmenswert, wenn er überzeugender unternommen wird. Mag die Neue Bühne durch Wahl ihrer Stücke erst den Beweis erbringen, daß es ihr ernst ist um die ethische Prologie ihrer Tendenzen. Und mögen die schauspielerischen Leistungen des Ensembles sich auf einer Höhe halten, die den Zuschauer berechtigen, jene lebensfähig zu machen; dann tritt von selbst jene Wirkung der Bühne, des Theaters ein, die in dem Aufsatz von Schiller längst und gründlich erkannt und besser formuliert ist als in der Phraseologie des um seine Arbeit besorgten Spielleiters.

Ethik der Gesinnung und der Tat scheint sich die Neue Bühne zum Ziel setzen zu wollen. Sie versuchte dies bis jetzt mit allen Kräften einzulösen, naiv Geschäftsgeist und Unternehmerklugheit boykottierend. Ob das mit dem guten Willen ihrer hingebungsvollen Schauspieler und der Begeisterungsfähigkeit des willigen „unverbildeten, unverdorbenen und unmittelbar empfindenden“ Publikums allein möglich ist? Es wäre schön, wenn diejenigen Kreise der Gesellschaft, für welche angeblich das Unternehmen mehr als für alle andern gedacht ist, auch wirklich die optimistischen Erwartungen seiner Organisatoren nicht so bitter enttäuschen würden als sie es in allen ähnlichen Fällen bis heute immer getan haben! . . .

Die Hauptmannsche Diebskomödie, welche so recht die soziale Komödie unserer Zeit ist, die Komödie der ehrlichen Arbeit, mit der man nicht vorwärts kommt, wurde durchwegs gut, oft glänzend gespielt. Mary Brand, Rudolf Kunig, Nestor Lampert teilen sich in den durch ihr aufopferndes Spiel erzielten großen Erfolg des realistischen Stückes, an dem die Zuschauer oft einen anderen seelischen Anteil nahmen, als es der um „keine politischen, sondern rein künstlerische Ziele“ besorgten Leitung genehm sein mochte! : :

„Neue Bühne: Der Biberpelz“ von Buchner. 72/12. 8. 1920.



Goethes „Stella".

I.

:: Goethes fünfaktiges „Schauspiel für Liebende" mit dem doppelten Schluß, dem tragischen und dem glücklichen Ende, „Stella", ist ganz „Wertherzeit".

Verfeinerung, Verfaserung des Gefühls bei geringer Kultur des Willens. Überladung der eigensüchtigen Kleinwelt des Individuums bei absoluter Teilnahmslosigkeit gegen alles Universelle in politischer, kultureller Beziehung. Materieller Wohlstand, leibliche Sorglosigkeit als bukolischer Hintergrund für Sentiments, die man sich leisten konnte, die das Rokoko brauchte, um Zeit herumzubringen.

Uns Heutige, die wir in diesen Sommermonaten durch vierzig Notverordnungen mußten, die wir in Deutschland zwanzig Millionen zu viel sein sollen, die wir den dritten Teil unserer Bevölkerung als Arbeitslose mit durchhungern müssen, uns Heutige weht es aus dem ganzen künstlich komplizierten, aufgeregten und überspannten späten Schäfermilieu doch oft recht kühl an. Erst wenn diese episierende Lyrik, diese halb spielerische, halb gesellschaftskritische Psychologie unter den Druck letzter, menschlichster Seelen- und Herzensnot gerät, greift die Überzeitlichkeit, das auch für unsere schweren Jahren Gültige mit erschauernder Gewalt in das Filigrangefüge der Handlung ein.

Man sieht ganz fern die Ibsen und Strindberg heraufkommen, die Zweifelhaftigkeit des modernen Psychologismus, die Wiener jüdischen Dilettanten um Freud und zuletzt Reinhardt selbst, der einen guten Blick für Bruchstellen hat. Der genau weiß, was aus der Problematik des modernen Gesellschaftslebens und seinen Vorläufern herauszuholen ist.

II.

Also warum nicht Stella?

Warum nicht den Mann zwischen zwei Frauen, wie er sich eben vor hundertfünfzig Jahren gerierte?

Warum nicht eine solche klassische Folie für die schriftstellernden Verneuils in Paris und Berlin, die den „Triumph der Empfindsamkeit" in der Sprache unseres Jahrhunderts zum Ausdruck bringen? Herr Reinhardt ist schließlich im Recht, wenn er aus der Gesellschaftskritik des achtzehnten Jahrhunderts Dinge herausholt, die in Schwabing und in Berlin-W. zu dem Schluß verleiten: „Wir Juden sind doch die besseren Menschen".

III.

Neben diesem „Anteil“ Herrn Reinhardts an dem wertherschen Goethe wollen wir doch noch die glänzende Besetzung nennen, die wir in München sehen und hören, und der die Wiedererweckung „Stellas“, überhaupt die Vermenschlichung dieses Zwitterwerkes für uns Heutige zu verdanken erscheint.

Agnes Straub, dieses edelste Bild der zutiefst liebenden, verzichtenden Gattin, diese große Schauspielerin, deren Kunst die Ausmaße klassischer Größe erreicht, steht im Mittelpunkt, am Anfang und am Ende des Geschehens. Sie gibt der Cäcilie soviel Haltung und inneres Gewicht, daß das Trauerspiel statt Stellas diesen Namen tragen könnte. Und es bedarf der Bedeutung einer Helene Thimig, um neben dieser Leistung der abgeblaßteren Titelrolle zu ihrem ganzen Recht zu verhelfen. ::

„Reinhardt im Münchener Schauspielhaus: Auftakt zum Goethe-Jahr: ‚Stella‘“ von Dr. B. 248—249/6.—7. 9. 1931.

Josef Stolzing-Cerny:
Shakespeares „Wintermärchen“.

:: Nicht mit Unrecht bezeichnet man nebst der „Cymbeline“ und dem „Sturm“ auch das „Wintermärchen“ als eine Romanze, denn Personen und Handlung sind in diesen drei Schöpfungen des großen Dramatikers, der sich hinter dem Namen des Stratforder Ackerbürgers William Shakespeare verbarg, in die Sphäre des Wunderbaren, Geheimnisvollen, Romantischen gehoben, und nur eine Aufführung, die diese Stimmung zu erfassen und aus ihr heraus nachzugestalten vermag, kann uns befriedigen. Dazu tritt noch ein zweites, was für alle Dramen Shakespeares gilt: vollendete Sprachtechnik für sämtliche Darsteller, auch die der kleinsten Rollen. Bei Shakespeare gibt es keine Phrasen, kein Wortgeklingel aus Verlegenheit, sondern jeder Satz ist ein Gedanke; die Perioden des Versbaues sind kunstvoll gegliedert: eigenartige dichterische Bilder wechseln in bunter Fülle ab mit geistvoll zugeschliffenen Wortspielen, die, überhaupt für die englische Sprache bezeichnend, sehr oft nicht einmal vollwertig sich übersetzen lassen, kurz und gut, auf das plastische Herausarbeiten des Dialoges ist weit mehr Gewicht zu legen als auf das Gebärdenspiel, an dem der nordische Mensch ohnehin arm ist. Shakespeares Menschen aber sind samt und sonders echte Engländer, ob sie nun in der Toga des Römers oder in der Maske von Sizilianern auftreten.

Mit unzulänglichen Mitteln wagte sich das Münchener Schauspielhaus an „Das Wintermärchen“, und höchst Unzulängliches kam dabei heraus. ::

:: Das Beste zu dem ganzen Abend stellte die Musik, die Engelbert Humperdinck zum „Wintermärchen“ komponiert hatte. Dem Münchener Schauspielhaus aber möchte man hinsichtlich seiner Unfähigkeit, klassische Stücke zu geben, die Verse Grillparzers ins Stammbuch schreiben:

„Die Bibel müßte schon die Lehre ein dir flößen
Die Scham des Vaters sollst du nicht entblößen.“ ::

„Schauspielhaus“ von J. St—g. 46/21. 3. 1923.

Neumanns „Patriot“.

:: Die Spannung, die von dem Drama Neumanns ausgeht, beruht zum nicht geringen Teile im Stoffe selbst. Dagegen verrät die Sprache keine Eigenart, sie ist mitunter das richtige Papierdeutsch. Das Gegenspiel geht lediglich von der einzigen Frauengestalt in dem Stücke aus, der Anna Petrowna Ostermann (Carstens), die psychologisch recht unwahrscheinlich gezeichnet ist.

Den Patriot Graf von Pahlen, der Rußland von dem gekrönten Scheusal befreit, gab wie gesagt Otto Framer. Er zeichnete diese problematische Gestalt geist- und lebensvoll. Nicht minder bedeutend war Horwitz als Zar Paul, dessen geistigen und körperlichen Verfall er packend darzustellen wußte.

Auffallend, wie der Verfasser die Ermordungsszene verpfuschte. Nichts von Grauen, von tragischen Schauern. Man erfährt eben viel zu wenig von dem Unheil, das der gekrönte Tyrann über Rußland gebracht hat. Die eiserne Notwendigkeit, wie der Graf von Pahlen den Thronwechsel erzwingt, wird dramatisch viel zu schwach begründet. Ein dramatischer Dichter, der einen historischen Stoff gestalten will, darf nicht verlangen, daß die Zuschauer vorher geschichtliche Vorlesungen darüber hören.

So läßt uns die ganze Geschichte eigentlich eisig kalt. Historische Dramen packen uns nur dann, wenn das sie erfüllende geistige Fluidum elektrische Funken in die Gegenwart blitzen läßt.

Historische Dramen müssen stets angewandte Geschichte sein, der Dichter muß die Gegenwart in der Vergangenheit abspiegeln können.

Dies verstanden Shakespeare, Goethe und Schiller. Alfred Neumanns „Der Patriot“ ist schlechtes Kino . . . ::

„Der Patriot“ von J. St—g. 75/1. 4. 1927.

Wallaces „Hexer“.

1.

:: Huhu! Huhu! Hui! Hui! Hahahaha! Eisige Schauer rieseln mir über den Rücken, das Haar sträubt sich . . . Ha! Ha! Nun kommt er, der



Spengali, will sagen Eugen Aram. Verzeihung, ich habe mich schon wieder verschrieben: Der bleiche Mann mit den tief liegenden schwarzen Augen und den wackelnden Kinnbacken heißt Maurice Messer, seines Zeichens Rechtsanwalt.

Im Vertrauen gesagt: Ein Erzgauner.

Ich wische mir den Angstschweiß von der Stirne. Gott sei Dank! Von der langen Ahnenreihe Mr. Messers spukten mir im Augenblick nur zwei durch das gemarterte Hirn. Wenn sie mir alle erschienen wären — schaudervoll! Die reinste Gespenster-Ahnengalerie ...

2.

Heinz Rühmann! Ich drücke Ihnen, als eben die Uhr anfängt, die Geisterstunde zu schlagen, dankbar die Hand. Wenn Ihr köstlicher Gaunerhumor mir nicht so wohltuend das Zwerchfell gekitzelt hätte, weiß Gott, ich hätte mich nach all den Schauern dieses echt englischen Spukhauses in idealer Konkurrenz mit Sherlok Holmes nicht ohne schutzmännische Begleitung nach Hause getraut ...

3.

Hochverehrte Leser! Nehmt es mir, bitte, nicht übel, wenn ich heute nachts, da ich diese Zeilen zu Papier bringe, spinne. Daran schuld ist diese verfluchte englische, von Edgar Wallace erzeugte Importe. Diese Kreuzung Sherlok Holmes und Edgar Poë.

4.

Wer ist denn der Hexer? Ein Schwerverbrecher, Marke Pitaval? Selbstverständlich, aber dazu noch ein Fregoli, ein Verwandlungskünstler allerersten Ranges. Wenn ihn Direktor Gruß rechtzeitig für sein Deutsches Theater engagiert hätte, besäße das Varieté einen Stern allerersten Ranges mehr und die Verbrecherwelt ein Prachtexemplar weniger.

5.

Ich sehe, daß meine lieben Leser ungeduldig werden, sie möchten gerne wissen, was sich am Dienstag im Schauspielhaus zwischen 7½ und 10 Uhr nachts zutrug.

Also ich beginne:

Das Publikum wird gebeten, falls es den Hexer erraten sollte, den Namen desselben nicht weiterzugeben, um die Spannung nicht abzuschwächen ... So lautet etwa dem Sinne nach eine Randbemerkung auf dem Theaterzettel.

Wer ist nun der Hexer, der die ganze Polizei von Scotland Yard in Atem hält?

Sie raten auf Maurice Messer? Falsch. Wie, auf John Lenley? Falsch. Sogar auf Samuel Hackitt? So trauen Sie im Ernste unserem guten Rühmann ein solches Verbrechertum zu? Ausgeschlossen.

Ich will Sie nicht länger auf die Folter der Ungeduld spannen: Der Hexer ist niemand anderer als der Doktor Lamond. Hätten Sie hinter diesem Ehrenmann einen solchen Schwerverbrecher vermutet?

Ich wenigstens nicht, aber ich wußte es schon nach dem zweiten Akte, weil mir ein Eingeweihter in der Pause das große Geheimnis verriet.

6.

Huhu! Huhu! Hui! Hahahaha! Jetzt packt mich schon wieder der grauenhafte Dämon — Kreuzung Poë-Sherlok Holmes — am Schlafittchen! Mir klappern die Zähne. Haben Sie schon einmal, verehrter Leser, eine Nacht in einem Spukhaus mit elektrischer Lichtreklame verbracht? Verbunden mit Kokainschnupfen? Denn der Mr. Messer, der Mann mit dem Bleichgesicht ist ein leidenschaftlicher Kokainschnupfer.

Heureka! Hurra! Ich hab's jetzt. Die ganze schauerlich komische Geschichte ist ein Kokain-Produkt!

7.

Nun fangen meine lieben Leser vor Ungeduld an, mit den Beinen zu strampeln, denn sie möchten zu gerne wissen, was in diesem Stücke eigentlich vorgeht.

Du lieber Himmel! Wenn ich das nur selber wüßte!

Jedenfalls blamiert sich die Polizei am Schlusse gründlich, denn sie läßt den Hexer, als sie ihn endlich erwischt hat, doch noch entschlüpfen.

Weiß Gott, ich hätte der Polizei eine höhere Intelligenz zugemutet...

8.

Gespielt wurde dieser kunstverlassene Schmarren so glänzend, daß es zum Schlusse Beifallsstürme gab. Eine unheimlich gespenstische Gestalt stellte Scharwenka als Maurice Messer auf die Bretter; vortrefflich waren Dohm als Detektiv-Inspektor Wembury und Révy als Doktor Lamond. Die beiden Damenrollen waren durch die Treutler und die Gina Falckenberg bestens besetzt. Das ganze Zusammenspiel, dank der Spielleitung Forster-Larringa, war ausgezeichnet. ::

„Der Hexer — Kammerspiele im Schauspielhaus" von J. St—g. 218/22. 9. 1927.

Strindbergs „Traumspiel".

:: Auch August Strindbergs „Ein Traumspiel" zählt zu jenen Dichtungen, und es ist nicht das einzige Drama, worin sich der schwedische Drama-

tiker mit der Welt als Schein und Spiegelung auseinandersetzte. War er doch Pessimist durch und durch, wenn auch nicht ganz im Sinne Schopenhauers, der den Pessimismus als die Lehre vom Idealen in Gegensatz stellte zu dem Optimismus, der Weltanschauung von der Realität, also der Wirklichkeit der Dinge. Während aber Schopenhauers Philosophie sich durch die Verneinung des Willens zur Harmonie der Erlösung abklärt, bleibt Strindberg, ähnlich dem Sarge Muhameds, schweben zwischen der Metaphysik der Traumwelt und der Welt der sogenannten Wirklichkeit, wobei er keine Verbindungsbrücke findet, daher sein Pessimismus in Verzweiflung ausklingt.

*

Indras, des hohen indischen Gottes Tochter steigt zur Erde nieder, von der der Menschheit Wehklage mit dem Opferrauch zugleich nach oben dringt, und was sie hier unten erlebt, das ist die Tragödie jenes Geschlechtes, das Brahmas Sündenfall erzeugte, als er zu seiner eigenen Tochter Satarupa in Liebe entbrannte, und sie, den Glutblicken seiner Augen entweichend, das Blendwerk des Schleiers der Maja um den Gott spann: Um den Gott, das Brahman, klein wie ein Senfkorn und groß wie der Himmel. Das heißt der Mensch leidet die Tragödie der Weltgebärung und des Weltenseins mit ihrem Schöpfer und Erhalter mit, und nur im Menschen kann sich Brahma erlösen, wie der Mensch nur in Brahma.

Mit anderen Worten: aus der Welt als Vorstellung, der Umspinnung durch den Schleier der Maja, erlöst den Menschen nur die Verneinung des Willens zum Dasein.

*

Im „Ring der Nibelungen" hat uns Richard Wagner diese uralte arische Erkenntnis in das Heldenhafte unserer rassischen Art ins Mystische gespiegelt, in einer gewaltigen Erfindung, Verklärungsgesang auf den Tod eines Helden, versinnlicht, während der mischrassige August Strindberg uns genau dieselbe Erkenntnis in den Niederungen der Gegenwart vorführt, in Menschen, denen jeder heroische Zug fehlt, die, Schemen gleich, geisterhaft vorbeihuschen, von denen aber keiner die Welt überwindet, sei es durch trotzige Bejahung, sei es durch heldische Verneinung. Auch die Palingenesie, die Seelenwanderung, der Glaube an die ewige Wiedergeburt, spukt hinein, allein — und das ist der Kardinalfehler des ganzen Stückes — nichts ist gestaltet, nichts dramatisch herausgearbeitet: Die Idee zerflattert in fünfzehn Bildern, die nur durch die Gestalt von Indras Tochter höchst lose verbunden sind. ::

„Ein Traumspiel / August Strindberg — Erstaufführung im Residenztheater" von J. St—g. 284/9. 12. 1927.



Albert Bassermann.

:: Da ich fünfzehn Jahre in Berlin lebte, so konnte ich die Entwicklung dieses Künstlers genau verfolgen, die sich innerhalb der realistischen Richtung vollzog, die das deutsche Drama mit Gerhart Hauptmann, Sudermann, Holz usw. in Anlehnung an die Franzosen und Russen und hauptsächlich an Henrik Ibsen einschlug. Diese Werke boten Bassermann eine stattliche Anzahl von Rollen, die ihm ausgezeichnet lagen und die er glänzend ausfüllte. Aber je älter er wurde, desto weniger konnte er sich in ein bestimmtes Ensemble einfügen, desto mehr geriet er in die Starherrlichkeit hinein; namentlich nach dem Kriege. Was ihm aber gar nicht lag, das war das klassische Drama; denn einerseits konnte er sich nicht in die geschlossene Form desselben als dem Ganzen mitdienendes Glied einfügen und zweitens beherrschte er auch nicht die Verssprache. Wie fast alle Schauspieler übrigens, die aus der Schule Otto Brahms hervorgingen oder doch unter deren Zwang gestanden hatten. Dieser jüdische Literat und Bühnenleiter, der zuerst das Deutsche und dann später das Lessing-Theater lenkte, war vor allem der Bahnbrecher für Ibsen und damit auch für das realistische deutsche Drama. Das klassische Drama dagegen spielte unter ihm mit etlichen und dabei infolge des ihnen aufgezwungenen realistischen Stils mißglückten Aufführungen die Rolle des Aschenpuddels.

Albert Bassermann gab also, wie nicht anders zu erwarten stand, den Friedländer als Starrolle und bot zu ihrer Gestaltung den ganzen kalten Glanz seines Virtuosentums auf, wobei er sich in einem Gebärdenspiel gefiel, das aus dieser großen historischen Persönlichkeit einen nervösen Zappelfritzen machte, der nicht einen Augenblick stillstehen konnte, sondern ununterbrochen mit den Armen in der Luft herumsägte, mit dem Kopf wackelte, und wenn er gar den Feldherrnstab in der Hand hielt, dann schlug er mit diesem auf den Panzern seiner Generäle herum, daß es nur so krachte. ::

:: Mit der Deklamation der Verse haperte es bei Bassermann bedenklich; er zerhackte den rhetorischen Schwung der herrlichen Sprache, löste ihn in Prosafetzen auf, und dabei überschlug sich seine Stimme fortwährend in das für sie charakteristische Falsett, so daß man beinahe den Eindruck eines ausgesungenen Tenors empfing, der mit den Resten seiner Stimme längst verschwundene Herrlichkeit vorzutäuschen krampfhaft, allein vergeblich sich bemüht. Diesen Stimmbruch, beinahe möchte man sagen Mutation, konnte man zwar bei Bassermann von jeher beobachten, er wurde aber mit zunehmendem Alter immer auffallender, artete zur Manier aus, und dazu kommt jetzt noch eine deutlich wahrnehmbare pfeifende Atemholung.

Daß Bassermann an manchen Stellen Bedeutendes bot, wie mit dem Aufbau der Erzählung, die mit dem Quinar beginnt: Es gibt im Menschenleben Augenblicke — versteht sich bei einem solchen Künstler von selbst. Aber ich empfand es als eine Ungerechtigkeit, für den August-Schiller-Zyklus einen Darsteller aus Berlin heranzuziehen, dessen Leistung als Wallenstein an die unseres Friedrich Ulmer wahrlich nicht heranreicht. ::

„Albert Bassermann als Wallenstein“ von Josef Stolzing-Cerny. 197/20 8. 1930.

Alfred Rosenberg:

Ibsens „Wildente“.

:: Gewiß, es ist das ewige Thema: der Mensch, seine Idee, seine Illusion, seine Vorstellungswelt, seine Lüge, wenn man will, im Kampf gegen irgendein Absolutes. Gewiß, es ist ergreifend, ein Leben dank diesem ewigen Konflikt zerschellen zu sehen, und es ist tragisch, ein anderes darüber, als sei nichts geschehen, hinweggehen zu fühlen. Aber irgend etwas im Lebensgefühl unserer Zeit sträubt sich dagegen, dies in Ibsenscher Form dargeboten zu erhalten. Bei aller Kraft einzelner Stellen empfinden wir zu sehr den lehrenden Analytiker, den klugen Konstrukteur und vermissen den aus einem synthetischen Zentrum ausgestaltenden naiv-unmittelbaren Dramatiker. Unerträglich ist der breitgetretene Vergleich des erstickenden Lebens mit einer lahmgeschossenen Wildente, der alle zehn Minuten wiederkehrt und schon nach einmaliger Wiederholung platt und an den Haaren herbeigezerrt wirkt. Und das ganze Schauspiel, gar auf dem schulmeisterlichen Vergleich aufgebaut, zeigt jenen Schematismus, der die Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts charakterisiert. Die ihre Theorien illustrierenden späten Impressionisten, die Schemen Zolas, eine große Anzahl der Dramen Ibsens, fast alle sind dadurch gekennzeichnet, daß das intellektuelle Gerüst überall durch das Kunstwerk hindurchschimmert und dadurch zeigt, daß dieses noch kein vollblütiges Kunstwerk ist.

Spielte nicht Bassermann, ich glaube, eine Neuaufführung der „Wildente“ wäre uns fremd geblieben. Aber wie er diese Gestalt des gutmütigen, haltlosen, an seine Größe zu glauben vorgebenden Hjalmar Ekdal verwirklichte, das half über die meisten inneren Widerstände immer wieder hinweg. Keine unausgefüllte Minute, keine bedeutungslose Geste und doch alles selbstverständlich, wie aus einem Guß. Bassermann packte, ob er den kritiklosen Schwätzer in seiner Selbstgefälligkeit, oder in seinem Zusammenbruch darstellte, immer von neuem und zeigte seine alte Gestaltungs-Kraft in ungebrochener Frische. ::

„Münchener Schauspielhaus — Gastspiel Albert Bassermann: Ibsen, „Die Wildente“ von A. R. 71/23. 6. 1925.



Kleist's „Hermannsschlacht".

:: Es tat wohl, einmal wieder nach all den vielen faden Theaterstücken von heute einen Hauch Kleistscher Leidenschaft zu spüren. Zu spüren aber auch, wie Demokraten, „harmonische" Spießbürger dies lodernde Stück deutscher Freiheit ablehnen mußten, weil es so klug gedacht und so mächtig hingesetzt ist, daß ein ganzes Volk aufgerüttelt werden könnte, ginge es über alle deutschen Bühnen. So genau wir zu wissen glauben, daß einst nach dem Sieg wieder Klassik und Harmonie tiefe Wirkungen für Persönlichkeitskultur erzeugen werden, so genau wissen wir, daß heute nicht Wilhelm Meister, sondern Hermann unser Weggefährte ist. Der Sturm und Drang und die Romantik sind Rhythmus vom Rhythmus des heutigen Lebens, sind Kampf um gleiche Werte, sind Ausdruck gleichen Willens.

Wir wissen, daß heute Juden, Polen und Franzosen die „ganze Brut ist, die in den Leib Germaniens sich eingefilzt wie ein Insektenschwarm". Wir wissen, daß ein Ende sein muß mit der Liebespredigt für unsere Feinde, daß heute noch viel mehr als vor 1900 Jahren Haß unser Amt ist und unsere Tugend Rache. Wir wissen auch, was wir zu sagen haben, wenn Angstmänner ihre Feigheit mit der Bemerkung bemänteln wollen, „es gäbe doch auch gute Juden": dasselbe, was Kleist den Hermann sagen ließ, als seine Gattin ihn um das Leben der „besten Römer" bat: „Die Besten, das sind die Schlechtesten". Denn diese machen uns mürbe im Kampfe gegen die anderen.

So ist Kleist unser. ::

:: Deshalb ist auch heute noch Haß unser aller Amt, und Rachegefühl die Tugend von heute, morgen und übermorgen. ::

„Kleist-Gedenkfeier im Prinzregententheater — Die Hermannsschlacht" von Alfred Rosenberg. 255/5. 11. 1927.

Wedekinds „Lulu".

:: Ein alter persischer Mythus erzählt im Gegensatz zu sonstigen Schöpfungsdichtungen, daß diese Welt nicht von einem Gott, sondern vom Teufel erschaffen wurde. Daß also alle Laster, alle Sünde, alle Verworfenheit und Niedrigkeit nicht die Folgen eines Falles aus göttlichem Licht, nicht eine Abirrung darstellen, vielmehr die durchaus positive Befolgung eines Gesetzes, das von Beginn alles Lebens diesem unbegreiflichen Dasein als wesentlicher Bestandteil beigegeben worden ist. Goethe hat diesen Mythus mit besonderer Liebe um- und umgewendet: Mephisto erscheint als diese triebhaft-unbeirrbare Kraft, dargestellt mit einer nur einmal dagewesenen Genialität, mit dem Fehlen all jener Sentimentalität, die allen späteren Versuchen anhaftet. Und wie der uralte arisch-persische Mythus gegen die

von ewigen Urzeiten bestehende Macht der Sünden-Natur den lichten, ebenso unbegreiflich ewigen Weltgott zum Kampf antreten läßt, so erscheint diese Dualität alles Daseins ebenfalls im „Faust“ in seiner größten Verkörperung in der Geschichte des germanischen Geistes.

Etwas Ähnliches, zweifellos ernst Gedachtes und Erstrebtes ist das weibliche Gegenstück Frank Wedekinds, zerteilt in die Gestalten der Lulu und der Gräfin Geschwitz (der Wedekind selbst die hervorragendste Rolle zuschreibt). Lulu, das Weib, das triebhaft, kindlich, skrupellos und grausam wie die Fänge der satanischen Natur die Menschen umschlingt, aussaugt und an sich sterben läßt; die Geschwitz, welche, an „Widernatürlichkeit“ leidend, gleichfalls an dieser Triebhaftigkeit zugrunde geht. Lulu, die Sünde, an der der vertrauensselige Künstler Schwarz genau so stirbt wie der ewig mißtrauische Redakteur Schön, wie der bewußt liebende, kritisch-idealistische Alwa Schön. Und angesichts dieser unüberwindlichen Natürlichkeit der von einer luziferischen Kraft bewegten Welt sterben die Geschöpfe mit dem Fluch und mit dem Verzweiflungsschrei auf den Lippen. Ohne göttliches Gegenstück, ohne das, was die Idealisten als Menschwerdung bezeichnen.

*

Wedekinds Konzeption ist stark. Zur Ausführung aber reichte bei ihm die künstlerische Kraft nicht aus. Wenn er in „Schloß Wetterstein“ von einer Person sagen läßt, zwei Rassen bekämpfen sich in ihrer Seele, so ist auch diese Aufspaltung in allen Wedekindschen Figuren greifbar. So wird auch die Lulu zum Schema. Zu einem Schema, dessen Trägerin bald triebhaft sein muß — kindlich-diabolisch, egoistisch ohne Grenzen — und zugleich reflektiv. Der Gestalt der Geschwitz merkt man ihre Notwendigkeit ebensowenig an, auch sie ist Konstruktion, selbst die letzten Augenblicke des Zusammenbruches können diesen Eindruck nicht verwischen.

*

Mit der jetzigen Erstaufführung hatte sich Otto Falckenberg offenbar nach jeder Richtung hin eine große Aufgabe gestellt, indem er „Erdgeist“ und „Büchse der Pandora“ zu einem einzigen Werk in sieben Bildern zusammenzog und zwischen diese parallele Zwischenspiele zur Unterstreichung der Wirkung einschaltete. — Von vornherein wollen wir feststellen, daß diese szenische Durchführung fein durchgearbeitet war und starke Eindrücke vermittelte. Musik, Lichteffekte, Film wirkten hier, künstlerisch zielbewußt eingesetzt, zusammen, um dem Wollen des Dichters die größtmöglichste Verwirklichung zuteil werden zu lassen. Daß bei dieser großen Aufgabe die eigentlichen Bühnenbilder zu kurz kommen mußten, war wohl nach Lage der szenischen Dinge nicht zu vermeiden. Diese Zwischenspiele (Gesang Wedekindscher Lieder) müssen wir als außerordentlich glücklichen Gedanken bezeichnen,

der die eigentliche Atmosphäre des Dramas erst erschuf. Falckenberg hat hier Wedekind einen Dienst erwiesen, für den ihm die Verehrer Wedekinds nicht dankbar genug sein können, einen Dienst, der die Schemen mit Luft, Dunkelheit, Geheimnis und Licht umgab. Wenn die Erstaufführung von „Lulu" ein starker Erfolg war, so geht dieser in erster Linie auf Regie und schöpferische Bühnenideen Otto Falckenbergs zurück.

*

Die Aufführung selbst war nicht durchweg befriedigend. Margarete Koeppke gastiert in München in „Ich liebe dich", einem durchaus unbedeutenden Stück, welches jedoch durch ihr naiv-kindliches Spiel Wärme erhält und durch hundert feine Kleinigkeiten nahezu wirklich lebendig wirkt. Dagegen vermag sie nicht, als „Lulu" die Handlung zu beherrschen. Nirgends fühlt man jenes Diabolisch-Triebhafte, das den Dr. Schön unlösbar umschlingt und lachend über seine Opfer hinwegschreitet, um schließlich, verzweifelt und doch wütend im Lustmord zu vergehen. Man konnte auch angesichts des netten Mädchenkopfes die unbegrenzte Opferfähigkeit der Geschwitz ebensowenig begreifen wie die Hingabe des Alwa Schön. Es fehlten jene plötzlich vitalen Übergänge des Temperaments, der Furcht, des Triumphes, des Weibchenhaften, welche die Rolle der Lulu auszeichnen. Margarete Koeppke, lyrisch und mädchenhaft, konnte jene dämonische Kraft nicht aufbringen, die die Therese Giese allein in einem einzigen Liede dem Publikum vermittelte.

Dieser Mangel eines zentralen Ausgangspunktes aller dramatischen Geschehnisse machte sich empfindlich bemerkbar und wurde durch einige starke Stellen (Lulus Zusammenbruch) nicht wieder wettgemacht. ::

:: In Form und Ausführung bleiben Wedekinds Werke jedoch trotz aller Versuche Erzeugnisse der Vorkriegszeit, Jugendstil sagte man einst, Schalen, die sich eben nicht abstreifen lassen, ohne die Stücke ganz verschwinden zu lassen. ::

„Wedekinds ‚Lulu' — Erstaufführung im Schauspielhaus" von A. R. 277/28. 11. 1928.

Wilhelm Weiß:

Hauptmanns „Fuhrmann Henschel".

:: „Fuhrmann Henschel" und „Die Weber" haben Gerhart Hauptmanns Ruf als naturalistischer Dramatiker begründet. Und die soziale Tendenz dieser Werke haben dem vielgespielten Bühnenautor mit der Goethemähne jenes Relief verliehen, das ihn zum Paradedichter dieser Republik gewissermaßen vorherbestimmte.

Naturalismus? Sozialismus?



Dieser ganz unbegreiflicherweise vom Schauspielhaus mit Gewalt wieder zum Leben erweckte „Fuhrmann Henschel" hat weder mit dem einen, noch mit dem anderen etwas zu tun.

Wie oft soll sich der arme Mann denn noch erhängen? Zur höheren Ehre seines geistigen Erzeugers? Man lasse ihm endlich seine wohlverdiente Ruhe! Im großen Massengrab naturalistischer Fehlgeburten.

Oder ist es nur die zeitliche Entfernung vom „Naturalismus" jener neunziger Jahre, daß uns das bedauerliche Schicksal des Henschel heute innerlich so kalt läßt? Was mögen jene „in Sicherheit alt gewordenen" Leute vor der Jahrhundertwende eigentlich von einem naturalistischen Theaterstück erwartet haben?

Offenbar so etwas wie heute gewisse Zeitgenossen von einer „unmittelbar aus dem Leben gegriffenen" sechsaktigen Kinotragödie. Je verlogener, sentimentaler und kitschiger, desto „naturalistischer".

In diesem Sinne ist vielleicht auch die traurige Geschichte von dem „Fuhrmann Henschel" naturalistisch. Aber tragisch ist sie sicher nicht, weil uns das Verständnis für das Schicksal eines Mannes fehlt, der sich aus der gefühlsrohen Tyrannei seiner treulosen Frau keinen anderen Ausweg weiß, als sich aufzuhängen. Was hat diese Spekulation auf die Tränendrüsen mitleidig gesinnter Kleinbürger mit Naturalismus zu tun? Naturalismus im Sinne unserer Zeit ist Mut zum rücksichtslosen Einsatz der Persönlichkeit im Dienste einer Idee; ist Wille zum Kampf, ist Kraft und Bewegung.

Aber zu welchem Ende sollte dieser kleinbürgerlich-naive Henschel auch den Kampf mit seinem Gegner aufnehmen? Wenn das bloß sein geistiger Vater, der „größte lebende deutsche Dichter", selbst wüßte! Also war es doch schon besser, daß er sich aufgehängt hat.

Aber damit hätte er nicht fünf Akte lang zu warten brauchen.

Denn ein „soziales" Drama entsteht durch die aktelange, leidlich schlechte und rechte Milieuschilderung eines bankerotten Sommerfrischunternehmens, das teils im Souterrain, teils in der ersten Etage vorgeführt wird, auch noch nicht. Im übrigen vertragen sie sich ja alle, die oben und die unten, miteinander ganz famos. Wenn nur das eklige Frauenzimmer nicht wäre! Gegen die ein halbes Dutzend Mannsbilder nichts ausrichten können!

Gerhart Hauptmann behauptet es wenigstens. Von wegen Naturalismus und so!

Offenbar hat man ihm das auch einmal geglaubt! Aber wir glauben es ihm nicht mehr!

Eine Generation schon gleich gar nicht mehr, die andere Sorgen und andere „Probleme" hat. Man belästige uns nicht mehr mit dem faden Getue einer greisenhaft gewordenen Zeit, die die Prüfung des Schicksals in mehr als einer Richtung nicht bestanden hat! Ihr Naturalismus war

noch nie echt und war immer schon nichts anderes wie ein kitschiger Ersatz für den Mangel an Mut, in den wirklich großen Konflikten unserer Zeit moralische und menschliche Größe zu zeigen. Insofern sind Hauptmann sowohl wie sein Henschel typische Vertreter dieser kleinbürgerlichen Charakterschwäche eines zusammengebrochenen Geschlechts.

Mit dem uns keine Brücken mehr verbinden. ::

„Fuhrmann Henschel" — Neueinstudierung im Schauspielhaus" von W—. 213/ 16. 9. 1927.

Bruckners „Krankheit der Jugend".

:: Kokain oder Veronal, das ist hier die Frage. — Desiree entschied sich für das letztere. Woran sie denn auch programmgemäß einging. Warum ließ man sie auch nicht auf den Strich gehen?

Wie sie doch so gerne wollte, nachdem ihre anspruchsvolle Erotik selbst von Marie, der Freundin, nicht mehr befriedigt werden konnte.

*

Zur Kenntnis: Desiree war Studentin der Medizin und hatte soeben den Doktor gebaut.

Ich kann nicht beurteilen, ob das hinreicht, um an Sexualkomplexen zugrunde zu gehen.

Ferdinand Bruckner behauptet es. Vielleicht weiß er Bescheid. Besser wie wir.

Was er aber nicht weiß, ist jenes: daß diese Desiree und diese Marie, diese Irene und dieser Freder, nichts mit der Jugend zu tun haben.

Nichts, nichts, nichts!

*

Krankheit der Jugend! Wieso? Krankheit impotenter Literaturgreise. Die über Wedekind nicht hinweggekommen sind. Diese Brucknerkrankheit ist eine überlebte Angelegenheit. Obwohl und gerade weil sie von 1929 ist. Ein Vorwurf für Ullsteinromane vielleicht. Aber nicht das Zentralproblem der neuen Jugend. So wenig wie jener von gestern.

*

Denn das ist das Komische: daß die Jugend mit ihren sexuellen Nöten schon von ganz alleine fertig wird. — Trotz und ohne Bruckner, trotz und ohne „Studio".

Im übrigen steht aber die Problematik der Jugend von heute, der deutschen ganz besonders, auf einem anderen Blatt.

Auch bin ich der Meinung, daß nicht alle Maries und Lucys aus Passau Medizin studieren müssen. Sollten sie aber doch, dann müßte man es ihnen schleunigst verbieten.

*

Was zur Debatte steht, ist nicht mehr diese Wedekindiade auf der Bühne, sondern das Publikum im Parkett.

Das Beifall rast.

Worüber eigentlich? Wo weit und breit keine Jugend! Über die eigene Greisenhaftigkeit, die gerne die Jugend so hätte, wie sie nicht ist? —

Oder über die eigene Impotenz, die fälschlich der Jugend zugeschrieben?

Über eine ordinäre Schiebung also, zu der die Jungen mißbraucht werden? Dieweil die Alten zu ihren geheimen Lastern sich nicht zu bekennen wagen?

Man wird darauf achten müssen, daß aus der Krankheit der Jugend nicht eine Krankheit des Volkes wird!

*

Mit dem Mißbrauch der Jugend hielt der übersteigerte Einsatz an darstellerischen Talenten gleichen Schritt. Berta Drews als Marie verschwendete ihre schöne dramatische Begabung, wo es, so dünkt mir, nichts zu dramatisieren gab. Kurt Horwitz, der verbummelte Freder im 24. Semester, servierte seine zynischen Bonmots wie ein eleganter Tennisspieler seine Bälle. Gina Falckenberg war eine Desiree von glaubhaftester Anormalität. Edith Schulze-Westrum traf den Typ der krampfhaft intellektuellen Studentin gut, und Maria Byk zeigte überzeugend, wie schmal die Grenze sein kann, die die Unschuld vom Lande (aus Passau!) von der Dirne trennt. Wolfgang Keppler ist bereits als Fritz in der „Revolte im Erziehungshaus" vorteilhaft aufgefallen. Er war als „Bubi" der Gesündeste unter allen den „Kranken" und zog sich im zweiten Akt noch rechtzeitig aus der ungesunden Affäre.

Uns anderen blieb auch das bittere Ende nicht erspart. ::

„Krankheit der Jugend — Nachtvorstellung im Schauspielhaus" von W. 79/6. 4. 1929.

Sherriffs „Die andere Seite".

:: Seit zehn Jahren warten wir vergeblich darauf, daß auf einer deutschen Bühne das Drama des deutschen Frontsoldaten aufgeführt wird. Daß unter dem Wust von Unzulänglichkeit, epigonenhafter Wichtigtuerei, abgestandener Erotik usw. ein einziges Mal eine Handlung vor sich geht, die ihr Motiv in dem tiefsten und aufrüttelndsten Erlebnis des gegenwärtigen Geschlechts hat, im vierjährigen Krieg. Jawohl, ich weiß, wir haben Toller, wir haben Piskator, wir haben sogar den Soldaten Schwejk. Aber alle die mag der Teufel holen und das ganze Literatengeschwätz dazu, das darüber die Spalten der koscheren Theaterkritik füllt.



Ich weiß nicht, ob der Dichter der deutschen Front, der sein Kriegserlebnis in dramatische Form gebracht hat, überhaupt unter uns weilt, oder ob sein Werk einstweilen noch in der Schublade eines vorsichtigen Theaterdirektors auf die Stunde wartet, in der es zum erstenmal gelesen wird. Ich weiß nur, daß Remarque zur Zeit in der deutschen Republik große Mode ist.

Und ich weiß, daß die Engländer ihren Sheriff haben.

Und mit ihm gewiß keinen zweiten Shakespeare, aber bestimmt auch keinen Remarque.

Sondern einfach einen Gentleman, der selbst vorne im Graben Gas geschluckt hat und trotzdem nicht „am Kriege zerbrochen" ist. Ein englischer Frontkämpfer, der mit vorbildlicher englischer Sachlichkeit die Ratten im Schützengraben ebenso registriert, wie er auf die sinnlose Erkundigungspatrouille flucht, die der reine Mord ist. Und trotzdem kommt der Mann nicht auf die naheliegende Idee, pazifistische Leitartikel von der Bühne herabzudeklamieren. Und das will ein moderner Dichter sein? Bruno Frank, Heinrich Mann, Kurt Tucholsky müssen direkt Mitleid mit sowas haben!

Wir aber, wir haben gestern das englische Volk beneidet um den Mut, mit dem seine Schriftsteller ein klares, einfaches Bekenntnis zum Krieg, zum Wesen des Frontsoldatenschicksals abzulegen vermögen. Ohne jede Leidenschaft freilich, mit nüchterner Resignation fast, aber mit jener großzügigen Sachlichkeit, die ein Volk kennzeichnet, das die ewigen Gesetze des Menschengeschlechts erkannt und das Wissen von Jahrhunderten souverän in sich aufgenommen hat. ::

„Die andere Seite — Der englische Frontsoldat auf der Bühne — Erstaufführung im Schauspielhaus" von Wilhelm Weiß. 208/8.—9. 9. 1929.

Dr. Walter Stang:

Molnars „Jemand".

:: Franz Molnar gehört, wiewohl ungarischer Staatsbürger jüdischen Glaubens zu den prominenten Dramatikern der Demokratie. Und es gehört daher zu den Aufgaben jener Kunststätten, die aus Tradition und biologischer Überzeugung die Kultur Neudeutschlands pflegen, jedes neue Molnarsche Musenkind ihrem Publikum pflichtgemäß vorzusetzen. Es ist gewiß, Molnar hat Theaterinstinkt und weiß seine Leute dort zu packen, wo sie gern angepackt sein möchten. Seine Stücke sind aus Erotik, Luxusträumen, Verbrecherverherrlichung mit dem seiner Rasse eigenen Zynismus geschickt zusammengemixte „Spiele", sozusagen ein vortrefflich anreizendes Bargetränk für Nachtschwärmer des Kurfürstendamms. Sie sind in ihrer inneren Ge-

schlossenheit fast eine eigene literarische Gattung, nämlich geradezu die klassische Form jüdischer Asphaltromantik. Auch dieses neue Spiel gehört dazu ... ::

:: Aber es geht mit diesen Spielen wie mit allen Narkotika. Selbst die besten Nerven eines dem Verfasser früher begierig lauschenden Publikums werden allmählich stumpf. Und wenn auch die Inszenierung des Gastes Leopold Kramer, der die Hauptrolle des Hochstaplers Cortin mit leicht ungarischem Einschlag täuschend gab, alle Register zog, wenn auch Frau Bessel wiederum, wie in letzter Zeit ständig, ihren ganzen Liebreiz aufbieten mußte, um uns eine Kanaille zu einer reizenden Frau umzulügen, wenn auch die übrigen Darsteller in den kleinen Rollen fast durchweg Leistungen zeigten, die einer besseren Sache würdig gewesen wären, die innere Öde dieser frivolen Molnarschen Spielerei mit Negationen blieb auch dem Kammerspielpublikum nicht verborgen. Wir glauben voraussagen zu können, daß, wie in der unerbittlichen Logik der Entwicklung schon einige Prominente der republikanischen Kultur unwiderruflich dahingestorben sind, auch Molnars Zeit demnächst vorbei sein wird. Das zukünftige deutsche Theater wird seine Dienste nicht mehr in Anspruch nehmen. ::

„‚Jemand' — Erstaufführung im Schauspielhaus" von Dr. W. St. 157—158/ 5.—6. 6. 1932.

Kleists „Amphitryon".

:: Man versucht sich vergeblich die Frage zu beantworten, was — zumal nach der mißlungenen Einleitung der Spielzeit mit Goerings „Südpolexpedition" — die neue Direktion wohl bewogen haben mag, als erstes klassisches Werk ausgerechnet „Amphitryon" herauszustellen, dieses umstrittenste, sprödeste und subjektivste Drama nicht nur Kleists, sondern unserer klassischen Literatur überhaupt.

Nach unserer wohlbegründeten Überzeugung hat heute das Theater — und das von den Steuergroschen aller Staatsbürger unterhaltene Staatstheater ganz besonders — bestrebt zu sein, wieder Volkstheater in einem umfassenden und tieferen Sinn zu werden, für alle Schichten und Stände zu spielen, will es nicht durch die vor allem im letzten Jahrzehnt zerstörte Beziehung zum Volk die Existenzgrundlage noch völlig verlieren. Die gestrige Amphitryonaufführung aber bewies, daß man in der Leitung unseres Staatsschauspiels anscheinend nur noch einen engen Zirkel von Intellektuellen und Hochschulprofessoren, vor dem sich anläßlich einer Kleistfeier die Aufführung des interessanten und tiefgründigen, aber durch und durch problematischen Kleistschen Werkes wohl rechtfertigen ließe, mit dem Volk

verwechselt, das man zur Füllung der leergewordenen Häuser so dringend nötig hätte, aber planmäßig durch tote literarische Experimente gar vertreibt.

Denn dies ist eine Aufführung von Kleists „Amphitryon" auf jeden Fall! Nach seinem heute gerade noch dem humanistisch Gebildeten geläufigen Stoffe, nach seinem ganz subjektiv Kleistschen Gedankengehalt und nicht zuletzt durch die Zwiespältigkeit seiner künstlerischen Form! Wenn aber ein solches Experiment dann auch noch in solcher Ahnungslosigkeit und Hilflosigkeit wie hier angestellt wird, dann bedeutet dies Kleists unsterblichen Genius, der uns heute in seinen reifsten Werken zu stärkster nationaler Empörung emporreißen möchte, mit Keulen totschlagen.

Will man sich schon an dieses problematische Werk heranwagen, dann darf man füglich erwarten, daß die Verantwortlichen einigermaßen Bescheid wissen, um was es in diesem Kleistschen „Lustspiel" geht.

Kleist hat seiner durch Molière angeregten, aber dichterisch vollkommen neuen und mit persönlichstem Erlebnisgehalt erfüllten Bearbeitung des Amphitryonstoffes wohl noch die Bezeichnung seines französischen Vorbildes belassen. Nichtsdestoweniger ist sie Tragikomödie geworden, die von bitterster Ironie und Verzweiflung des um seinen Lebensglauben noch vergeblich ringenden Dichters durchzittert ist. Denn es geht Kleist, wie schon Goethe intuitiv den Kern der Dichtung erfaßt hat, darum, an den Hauptpersonen, vor allem in Alkmene, die Unsicherheit aller menschlichen Erkenntnismittel, des Verstandes wie des Gefühls, aufzuzeigen. Alkmene, auf die Zuverlässigkeit ihres Gefühls vertrauend, wird schließlich das schuldlose und tragische Opfer des Spiels, das der Gott mit ihr treibt, und zwar nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich; denn ihre Liebe gehört zuletzt diesem und nicht mehr dem Gatten, dem sie unbedingte Treue halten zu können glaubte. Dieses Kleistsche „Lustspiel" ist also zumindest in Alkmene eine Tragödie mit schwerem metaphysischen Hintergrund.

Von dieser Kleistschen Gedanken- und Stimmungswelt war nun allerdings nicht eine Spur mehr in der Inszenierung, für die Stieler zeichnete, zu entdecken. Man hatte sich bieder an das „Lustspiel" gehalten und ließ es gelegentlich auch in eine Posse, ja sogar zum Schluß in Operette ausarten. Denn wenn die Thebaner Fürsten im dritten Akt schließlich revuemäßig im Taktschritt zum Gelage tanzen, wäre wahrlich Jazzmusik stilvoller gewesen als die so gut wie gar nicht zur Geltung kommende und hier dann noch parodierte Händelsche.

Es war denn in dieser Aufführung von Anfang an Dichter und Werk auf den Kopf gestellt. ::

„Der verkannte Kleist — ‚Amphitryon' im Residenztheater" von Dr. Walter Stang. 262—263/18.—19. 9. 1932.



Shakespeares „Romeo und Julia".

:: Es ist etwa vier Jahre her, daß der jetzt in Stuttgart wirkende Spielleiter Hans Karl Böhm Shakespeares unsterbliches Lied von der Allgewalt des Eros im jetzt geschlossenen Prinzregententheater inszenierte. Sollte die jetzige Neueinstudierung zeigen, daß das große klassische Drama sehr wohl auch in dem kleinen Haus des Residenztheaters herausgebracht werden kann, so ist dieser Beweis wohl als gelungen anzusehen. Die äußere Anlage der Inszenierung, die Schauspieldirektor Richard Weichert selbst besorgt hatte, war dem intimen Rahmen angepaßt. Die Bühnenbilder von Pasetti, zwar in Aufbau und Farbentönung die Stimmung und wirkungsvolle Unterstreichung der Geschehnisse wie in der seinerzeitigen Aufführung nicht erreichend, gaben immerhin einen sehr eindrucksvollen Rahmen und Hintergrund.

Was wir aber damals grundsätzlich vorweg betonen mußten, die Notwendigkeit, daß vor allem in den Darstellern der beiden tragenden Rollen nicht wenig von der hinreißenden Glut Shakespearescher Leidenschaft und der Innigkeit Shakespearescher Empfindung lebendig sein muß, um die sinnbetörende Melodie des durch das Gedicht stürmenden Eros in uns zum vollen Erklingen zu bringen, diese muß auch vor der Beurteilung der neuen Inszenierung wieder als Richtmaß herausgestellt werden.

Denn an dem Mangel solcher Voraussetzungen litt diese Aufführung nicht wenig! Zunächst offenbarten sich an Angela Salloker als Julia sehr deutlich die Grenzen ihres Talents. Gewiß, sie stand mit einer von älteren Kolleginnen ihres Faches sicher mit Neid beobachteten Routine auf der Bühne. Sehr anzuerkennen ihre Sprachtechnik, die ihr ermöglicht, im schnellsten Tempo der Leidenschaft die gedankenreiche Sprache Shakespeares mühelos mit klarer Verständlichkeit eines jeden Wortes zu bringen. Aber schon dieser Vorzug hängt auch mit einer für diese von Gefühl und Leidenschaft überströmende Frauenrolle recht bedenklichen Schwäche der Darstellerin zusammen, mit ihrem im wesentlichen aus dem Intellekt, nicht aus dem Herzen schöpfenden Spiel, das allerdings durch ihre große Jugend gedämpft wird. Darum hatte sie nur wenige Augenblicke, in denen der entzündende Funke wirklich über die Rampe sprang, dafür aber eine Reihe von Szenen, in denen die aufgewühlten auf- und abstürzenden Wogen der Empfindung zu einem einzigen gleichtönenden Fluß der Erregung geglättet waren.

Wurde nun aber schon durch die Darstellerin der Julia in das stürmende Meer Shakespearescher Leidenschaft reichlich Öl gegossen, so verlor die Aufführung noch vollends jeden großen mitreißenden Zug durch eine recht unglückliche Besetzung des Romeo. Norbert Schiller, ein hier unbekannter

Gast (war es nötig, ihn zu bemühen?) stand ersichtlich unter keinem guten Stern. Große Befangenheit war allenthalben spürbar, die ihn hemmte, sich auszuspielen. Mancherlei Mißgeschicke mit Dolch und Degen konnten nur dazu beitragen, sie zu erhöhen. Dies könnte man allenfalls in einer Bewertung seiner Leistung wohlwollend in Abzug bringen. Allein in der Gesamtanlage seiner Rolle war ebenso wie in den Augenblicken bestimmter seelischer Entladung nur recht wenig von einem Erfassen des Shakespeareschen Genius zu merken. Da fehlt z. B. jeder Übergang von dem sentimental schmachtenden, noch oberflächlichen Romeo zu dem besessenen, den der wie der Blitz vom Himmel als Schicksal niederstürzende Pfeil der Liebe zu Julia getroffen hat. Nur mit Mühe und mit einer der Gewalt der Leidenschaft nicht gewachsenen Stimme wurde der Darsteller der Raserei des Trennungsschmerzes in Lorenzos Zelle einigermaßen Herr. Kalt und eindruckslos ließ die Szene, in der ins Herz des Gehetzten die tiefe Ruhe des Todesentschlusses einzuziehen beginnt.

So kam es denn auch, daß der dramatische Bogen der Dichtung so gut wie nicht sichtbar wurde. Alles trug sich in einer Ebene zu, in der zwar ein sicherer Bühnenverstand regierte, aber das Herz doch in der Hauptsache leer ausging. ::

:: Eine Figur, die nicht übergangen werden darf, war Renars Bruder Lorenzo. Er spielte ihn überlegend, gütig als der im wesentlichen aus einem geistigen Reservoir schöpfende Darsteller, als der er in zahlreichen Rollen uns besonders schätzenswert geworden ist. Daß man ihm den Bruder Lorenzo übertrug, ist nun besonders für den Geist der Inszenierung interessant. Durch einen überlegene Geistigkeit ins Spiel tragenden Darsteller, wie Renar dies seiner Natur nach tut, wird die intellektuelle Seite in der Gestalt des Bruders Lorenzo, der schließlich aus Herzensgüte das furchtbare Ende heraufbeschwört, außerordentlich betont. Die intellektuelle Note, die die Aufführung vor allem durch Angela Sallokers Julia bekam, wird damit als eine Absicht der Inszenierung sichtbar. Und diese Absicht ist es letzten Endes auch gewesen, die die in der Tragödie stürmenden elementaren Leidenschaften leider merklich in Fesseln schlug. — Der Beifall war am Schluß herzlich. ::

„Residenztheater — ‚Romeo und Julia'" von Dr. Walter Stang. 364/29. 12. 1932.

Alfred Walter-Horst:

Regie der Masse.

:: Kunst ist Ausdruck nach Arnold Böcklins trefflicher Formel. Man darf vorsichtig hinzufügen: aber Ausdruck ist noch nicht Kunst. Will sagen: Kunst im Ausdruck mit den ganz besonderen Ausdrucksmitteln einer jeden

Kunst. Wer demnach einer Kunst neue, ihr angemessene Ausdrucksmittel findet, bereichert die Kunst schlechthin.

Eine noch in den Anfängen steckende Kunst, wie die Inszenierungskunst der Bühne, ist de facto arm an Ausdrucksmöglichkeiten.

Nehmen wir zum Beispiel die noch unzulängliche Darstellung der Massenszenen. Über den plumpen Realismus, die Masse durch die Masse darstellen zu wollen, sind wir ja glücklich etwas hinaus, aber viel weiter auch noch nicht gelangt.

Wir wissen, daß eine Einbildung von dem Vorhandensein einer Volksmasse in den meisten Fällen mehr ist, das heißt: künstlerisch mehr, als die Masse selbst. Man macht einen kleinen Teil der Masse sichtbar und ruft den Eindruck des größeren Teiles hervor durch geschickten Aufbau, Verkleinerung, Abschneidung des Raumes oder durch der Situation entsprechende Geräusche hinter der Szene: Stimmengewirr, Zurufe.

Ich denke an ein Gemälde, das die Kreuzigung darstellt und Jesus allein in ganzer Figur gibt, während von den tieferstehenden Figuren die am Kreuz ausgestreckten Hände zu sehen sind — das übrige ist abgeschnitten. Der weise Künstler gibt nur das Wesentliche. Wie oft bekommen wir dagegen bei Massenszenen auf der Bühne überflüssige Beine zu sehen. Schneidet sie ab, die schlecht dressierten Beine, so oft es geht, indem ihr den Bühnenboden tiefer legt!

Im größeren Umfang sah ich das zuerst von Antoine in Paris aufgeführt. Das war 1906 im „Odeon", bei der Aufführung von „Julius Cäsar". Antoine hatte für die Forumszene die Mitte des Bühnenbodens tief gelegt. Links erhob sich aus der Tiefe die Kolossalstatue der römischen Wölfin, rechts, in annähernd gleicher Höhe die Rednertribüne, von welcher nach der Mitte der Bühne Stufen hinabführten, in der Tiefe verschwindend. Rechts oben stand Mark Anton, in der Mitte sah man von seinen Zuhörern nur die Köpfe und zuweilen Hände, von einigen die Arme. Links jedoch erblickte man ein paar Zuhörer, die auf das Postament der römischen Wölfin geklettert waren, in ganzer Figur. Später wird die Leiche Cäsars einige Stufen hinaufgetragen, ein Teil Volks strömt nach.

Hier war der Anfang gemacht, ein Fingerzeig gegeben und ein typisches Beispiel neuer Bühnenkunst, die nicht nur darstellen, sondern in weisem Verzicht auch verdecken und andeuten will. ::

„Regie der Masse" von Alfred Walter-Horst. 216/18. 9. 1926.

Adolf Hitler:

Die Reinhardt-Festspiele in München

:: Über die künstlerische Qualität der ganzen Sache kann man geteilter Meinung sein. Wir müssen eines feststellen: Ewigkeitswerte werden auf keinen



Fall geschaffen, diese Festspiele unterliegen der Mode, einer außerordentlich vergänglichen Mode. Was mit uns ungezählte Deutsche von diesen Festspielen zurückstößt, ist, daß sie nicht eine Verkörperung des deutschen Geistes und Wesens sind, daß sie sogar am Wesen der Kunst selbst sich versündigen. Denn das Wesentliche ist hier das Äußere, es liegt im Tam-Tam, in der Dekoration, in kleinen Mätzchen, unter denen der tiefere Kern dieser Kunstwerke leidet. Künstlerisch bekommen sie einen kleinen Beigeschmack, den das Wildfleisch bekommt, wenn man es längere Zeit liegen läßt, es kommt ein Geruch hinein, der sie pikant macht, so daß es sich nicht mehr um das Kunstwerk an sich dreht, sondern um das Salz, das man hinaufstreut. Das ist zum mindesten kein Gewinn der Kunst. So wird das unverdorbene Kunstempfinden beseitigt und das Kunstwerk so zerstört, daß es für die breite Masse des Volkes nicht mehr genußfähig erscheint und nicht mehr gesund ist. Wir Nationalsozialisten müssen uns gegen die Auffassung wenden, daß es sich darum handelt, das Kunstwerk einem kleinen blasierten Kreise genießbar zu machen, indem man es immer mehr würzt. Wenn eine Gesellschaftsklasse so verdorben ist, daß sie eine unverdorbene Kunst nicht mehr genießen kann, so ist es falsch, die Kunst so zuzufrisieren, daß sie diesem kleinen Kreise paßt, nein, dann muß eben dieser Kreis ausscheiden und die Kunst muß zur breiten Masse gebracht werden. ::

„Nationalsozialistische Kunstpolitik — Fremdenverkehrsrummel und jüdische Kunstverballhornung" Rede Adolf Hitlers vom 9. 4. 1929 in München. 83/11. 4. 1929.

Die Oper in der Kritik

• • •

Richard Wagners „Liebesverbot"

:: Um es vorweg zu sagen: man kann in dies Jugendwerk Richard Wagners, das er selbst als „Jugendsünde" bezeichnet hat, sogar einen Gegner Wagners führen und er wird von manchem überzeugt sein, was man sonst nicht aus der Schule plaudert. Unzweifelhaft steht fest, daß der junge Wagner in der ganzen Routinerie seiner damaligen Kapellmeisterschaft befangen, das Textbuch so ansah, wie man damals eben zu tun pflegte. Es war, vom Standpunkt des Musikers aus gesprochen, nicht mehr und nicht weniger als Mittel zum Zweck. Der Musiker errang seine selbstherrlichen Erfolge damals auf einer ganz anderen Linie wie heute. Er hatte Gelegenheit zu musizieren: das heißt, er lief nicht Gefahr, in den Fußangeln des Textbuches hängen zu bleiben. Nicht daß wir einen Vergleich zwischen Libretto von einst und Textdichtung von jetzt heraufbeschwören wollten; aber im Grunde ist beiden etwas gemeinsam: Der fromme Wunsch neben

der Musik auch etwas zu gelten. Und im Grund besteht zwischen Hofmannsthals „Elektra", Sonnleithners „Leonore" und Schikaneders „Zauberflöte" nicht der große Unterschied, als das große Gemeinsame, daß drei der größten Musiker sie als Gefäße für den überschäumenden Inhalt ihrer sieghaften Genialität benützten. ::

:: Jeder, der das „Liebesverbot" bei seiner jüngsten ausgezeichneten Aufführung im Münchener Nationaltheater zum erstenmal hörte, mochte davon überzeugt sein, daß Wagner mit gutem Grund sein Jugendwerk als Verfehlung, als Irrweg bezeichnete. Besonders jeder Wagnerianer. (Und wer unter uns ist es schließlich nicht in irgendeiner Weise!) Aber daß Wagner selbst, obwohl die öffentliche Meinung im Zeichen seines Triumphes als Musikdramatiker und leidenschaftlicher Gegner der Opernform scharf ins Gericht gehen mußte, diese Oper nicht nur nicht vernichtet, sondern später in aller Form rehabilitiert hat, beweist zur Genüge, wie er über den Fall dachte. Abgesehen davon geht aus der starken Füllung dieser Partitur mit urmusikalischem Triebleben klar und deutlich hervor, wes Geistes Kind Richard Wagner in seinen besten Jugendjahren war. Die Technik der musikalischen Form, welche er im „Liebesverbot" mit Genialität handhabt, wurde sicher in Dienst und Berufsarbeit geschmiedet und scharf geschliffen. Aber der berufsmäßige Zwang ist dem jungen Wagner nicht schlecht bekommen. Das beweist sein Triumph über die Form der Oper, die er allerdings als Sprungbrett für die Überwindung ihrer selbst benützte. Und wenn die Partitur des Jugendwerkes sonst nichts bewiese, das allein rechtfertigt ihre Wiederbelebung. Das Staatstheater kann einen neuen Erfolg buchen. Die Pflege eines deutschen Spielplans, wie er uns vorschwebt, gedeiht zusehends. Wir stellen gern fest, daß die Sache bei Herrn Knappertsbusch in besten Händen liegt und hoffen, daß die Zeit nicht mehr fern ist, wo es ihm gelungen sein wird, auch mit nur deutschen Kräften zusammenzuarbeiten. ::

„Schauspielrundschau — Nationaltheater: Das Liebesverbot". 52/28. 3. 1923.

* * *

Pfitzners „Palestrina"

:: Die letzte Festaufführung des Palestrina gewann ihre besondere Eigenart aus der musikalischen Leitung der Legende durch Hans Pfitzner selbst. ::

:: Der Gesamteindruck des Werkes, noch mehr vertieft und geklärt wie sonst, bewies wiederum: wie im Innersten widerstrebend doch der Geist des Weltleids oder des abendländischen Pessimismus unserer jungen Generation



wird. Mitnichten kann man von der deutschen Jugend, von der Generation, die unter dem Drucke der internationalen Zermürbung bis heute ausgeharrt hat (und ganz anders auszuharren hat als die Generation der Vorkriegszeit), kann man von dieser Jugend behaupten, sie sei weltschmerzlich durchsetzt.

Im Gegenteil! Ihr Leid, ihr Schmerz gilt dem darniederliegenden Vaterland; unter der Asche glimmt und glüht ein Feuer, das an Tagen wie dem Sedanstag in einer hellen Lohe gegen den Himmel schlägt, wieder zurücksinkt und sich seine Glut wie ein kostbares Gut auf die Zeit verspart, in der einst ...

Diese junge Generation steht nicht zunächst vor der Form eines lebensfeindlichen Werkes, steht vor dem Inhaltlichen, Persönlichen desselben unentschlossen und „kunstfeindlich"; lehnt die Vergangenheit und deren „Bindungen" instinktiv ab. Sie ist auf der Suche nach jenem künstlerischen Glaubensbekenntnis, das einzig und allein die Überwindung des Allmenschlichen im Geiste der Selbstüberwindung, der Selbstaufopferung für ein Gemeinsames sucht, finden muß und finden wird. Und solches erwartet sie auch von der Kunst, soviel an dieser liegt. Das Mißtrauen gegen den künstlerischen Romantizismus und die selbstbefangene Gefühlsirrlichterei wird man ihr gönnen müssen. Sie muß wissen, daß die deutsche Jugend vor hundert Jahren, als sie sich anschickte, angesichts der Flagge des Vaterlandes ihr Leben in die Schanze zu schlagen: die Romantik nur eine Form des Nationalismus, daß er Kraft und Lebensenergie war ...

Hier (von der rauhen Gegenwart aus) erscheint Palestrina als das Bekenntnis des künstlerischen Menschen, welcher, dem Daseinskampf ausweichend, sich mit dem schönen Schein einer Überwelt tröstet, in die er sich asketisch, aber nicht selbstlos zurückzieht. Und wenn man den jungen deutschen Menschen unserer Tage in diesem Sinne als unkünstlerisch, als realistisch (nicht materialistisch) darstellt, so hat man recht, dreimal recht damit. Die deutsche Jugend wird es mit dem Leben halten, nicht mit der „Kunst". Und hierin hätte sie das Urteil Platos für sich. ::

„Palestrina — Prinzregententheater". 187/13. 9. 1923.

J. F.

Pfitzners „Palestrina"

:: Die Reihe der zeitgenössischen Werke, welche erfreulicherweise einen ziemlichen Teil der heurigen Festspiele bestreiten, wurde mit Hans Pfitzners „Palestrina" eröffnet. Wieder einmal zeigt sich hier, welch starke bejahende Kraft aus den Werken strömt, die von rein deutschem Geist und deutschem Empfinden erfüllt sind. ::

:: Scharf umrissen offenbart sich hier des Künstlers Persönlichkeit. Sein schöpferischer Geist gießt ein aus tiefster Seele hervorbrechendes Bekenntnis in die Formen historisierender Harmonik und Stimmführung, die, mit der Vergangenheit verknüpft, hineinwächst in eine vollkommen moderne Tonsprache: Und diese bewegt sich durchaus in den Grenzen des Wohllauts, hat nichts mit den stilistischen Unmöglichkeiten junger und jüngster Tonschöpfer zu tun. Pfitzner schrieb sich den Text selbst zu diesem Werk. Eine innere Notwendigkeit, die das Eigenste geben muß, fühlen wir auch in dem innigen Verwobensein des Textes mit seiner Musik, trotzdem Pfitzner im strengen Sinn des Wortes als Nur-Musiker angesprochen werden kann. Es ist viel gestritten worden, ob die ästhetische Forderung den zweiten Akt als in sich geschlossene, von dem ersten und dritten Akt scheinbar gelöste Einheit zuläßt. Wir haben seinerzeit schon an dieser Stelle geschrieben: „Mit Erfolg wurde versucht, zu beweisen, wie sehr durch die musikalische Kontrastierung dieses Aktes gleichsam die Wiederkehr des Stiles des ersten zu einem Erfordernis wird, das aus der musikalischen Ästhetik zu gewinnen ist. Auch eine dramatische Funktion höchster Bedeutung hat der umstrittene Akt zu erfüllen: er faßt die in das Gewebe der ersten eingewirkten Fäden zu einem festen Knoten zusammen, dessen Tragkraft noch den ganzen letzten Akt mit seinen undramatischen Verfestigungen hält und ermöglicht.“ ::

„Palestrina“ von J. F. 167/21. 8. 1923.

Dr. Hans Buchner:

Mozarts „Entführung aus dem Serail“

:: Als dritte Mozartoper im Rahmen der Münchener Festspiele ging die „Entführung aus dem Serail“ über die Bretter unseres einzig schönen Residenztheaters. Es wird, dies kann man ruhig behaupten, selbst für die heutigen Verhältnisse und nicht zuletzt unter den augenblicklichen Umständen an den Münchener Staatsheatern, kaum eine zweite Stätte geben, die einer Mozartpflege so entgegenkommt wie diese. Die entzückende Innenarchitektur dieses Meisterwerkes eines Rokokostiles verbindet sich aufs glücklichste mit dem traditionellen Kultus, der noch als Verdienst der letzten, in einer sorgenlosen Zeit wirkenden Künstlergeneration gewürdigt sein will. Was auf uns Heutige überkommen ist, kann nur mit größter Konzentration, mit dem ernstesten Bestreben, daß hier die beste Leistung gerade gut genug ist, lebendig erhalten werden. Nicht als ob Mozarts Kunstwelt für unsere Zeit weniger geeignet wäre. Die bitter kurze Lebensspanne des Meisters war so reich an dunklen Stunden, an stürmischer Bewegung der Zeitläufte und des persönlichen Schicksals, wie nur irgendeine Zeit, auch die heutige. Die künstlerischen Ausdrucksformen seiner Zeit erscheinen lediglich uns Jüngeren,

die wir uns an die turbulenten Exzesse moderner Stilperioden haben gewöhnen müssen, allzu geordnet, geglättet und in ihrem künstlerischen Selbstzweck allzu selig. Die apollinische Außenseite, die Draperie der Oper vor der Revolution mit Fidelio wird einer Zeit wieder zu Bewußtsein kommen, die von der stürmischen Lebensführung weg in die höhere Ordnung der künstlerischen Welt zurück oder vorwärts flüchtet.

Was uns an Mozart in Erstaunen setzt und die meisten befremdet, ist das Übermaß seiner absoluten Musik, dieses Erbe der italienischen Oper, das erst die Romantik mit ihren Mitteln zu bekämpfen begann, bis schließlich Form und Inhalt erlagen, mehr der „Malerei“ als dem „Ausdruck an Empfindung“. Diese Bruchstelle der Entwicklung hat die Münchener Festspieltradition durch Pflege der Mozartopern und Wagnerdramen nebeneinander verdienstvoll überbrückt. Und heute, wo aus der Festspielordnung alle irritierenden Teile ausgeschieden sind, zeigt sich der gewaltige Januskopf der deutschen Musik in den beiden Charakteren Wagner und Mozart glücklich auf eine Prägung gebracht. ::

„Münchener Festspiele — Entführung, Don Giovanni, Zauberflöte“ von Dr. B. 119/19. 8. 1925.

Wolf-Ferraris „Das Himmelskleid“

:: Die Oper hat gegenwärtig unter den Versuchen, alte wirkungsvolle Stilmittel und Stilschulen zu beleben, am meisten zu leiden. Wolf-Ferrari gehört aber nur bedingt zu den Bekennern des Stilismus, des Kopismus. Seine Werke entbehren nicht der persönlichen Note; aber seine künstlerische Potenz ist nicht so stark, ältere übernommene Ausdrucks- und Stilmittel mit völlig junger Kraft zu beleben. Er bleibt ein ausgezeichneter Könner, aber eben ein Stilist. Am ausgeprägtesten wohl in „Susannens Geheimnis“ und in seinen kleineren, wirklich gut, aber nur gut gemachten Arbeiten. Problematisch vor allem ist „Das Himmelskleid“, eine musikalische Legende, wie er es nennt. Nennen wir es kurz ein durchkomponiertes Bühnenoratorium, das auf jede geschlossene Form (Arie, Duette, Chöre) verzichtet und sich mit lyrischen und dramatischen Ansätzen begnügt. Formal und inhaltlich an der Sterilität und Steifheit des Textbuches leidend, schwingt sich die Musik selten zu Höhepunkten auf. Eine überladene lyrische Symbolik, die im Schatten größerer Vorbilder steht und Erinnerungen an die dramatische Symbolik der Zauberflöte, des Parsifal beschwört, läßt den künstlerischen Fluß des Werkes immer wieder stocken; dabei verzichtet der Komponist, wie gesagt, auf geschlossene Formen, so daß der innere ästhetische Konflikt in Anlage und Durchführung alle Augenblicke in Erscheinung tritt. ::

:: Der Gesamteindruck des Werkes bleibt zwiespältig; seine Wirkung, trotz schöner Einzelheiten, uneinheitlich. Unsere raschlebige, starken Eindrücken ausgesetzte Zeit verlangt auch vom Theater, von der Oper naturwahres, bewegtes Leben, das den Hang zum Symbolischen und Analytischen mit ganz bewußter Entschiedenheit ablehnt. Wird die Oper dieser Einstellung nicht wieder gerecht, wie sie es in ihren erfolgreichen Zeiten war, so muß ihr zwangsläufig die Anteilnahme der breiten Massen immer mehr verloren gehen. Man gebe sich nicht der verhängnisvollen Anschauung hin, daß dies ohne Bedeutung sei. Das instinktive Gefühl des einfachen ästhetisch unverbildeten Menschen ist im allgemeinen ein sehr zuverlässiger Maßstab, zuverlässiger, als sich die Schulweisheit der selbstbewußten Fachleute oft träumen läßt. ::

„Das Himmelskleid — Musikalische Legende von Ermanno Wolf-Ferrari. Uraufführung im Münchener Nationaltheater" von Dr. B. 93/24.—25. 4. 1927.

Hindemiths „Cardillac"

:: Hindemiths Musik, das unzweifelhafte Rückgrat des Werkes, will „einen neuen Opernstil schaffen". Sie will sich in bewußten Gegensatz zu Wagner und sein durchkomponiertes Musikdrama setzen. Sie will die Formen der alten Oper, Arien, Duette, Chöre mit neuem Leben erfüllen. Dagegen wäre an sich nichts zu sagen. Es fragt sich nur, ob Hindemith hier das Recht hat, sich als Erster zu bezeichnen, der in Gegensatz zu Wagner tritt; ob man überhaupt eine antiwagnerische Revolte hervorrufen muß, um zu diesem Ziel zu kommen, und ob Hindemith sein Versuch gelungen ist. Wenn der heute noch junge Komponist, der sich in Frankfurt und was so zu diesem Kulturkreis gehört, vieler Freunde und starker Favorisierung rühmen kann, die moderne Musikliteratur auf ihr formaläſthetisches Prinzip durchgeht, wird er vor allem einen der größten Wagnerianer finden, der längst und mit großem (größerem) Erfolg Hindemiths „Entdeckung" praktisch durchgeführt hat, Richard Strauß. Er sehe sich einmal die „Ariadne", ja schon den „Rosenkavalier" daraufhin an. Da sind, mehr als bei Wagner, die geschlossenen Formen der alten Oper wieder verwertet, aber mit welchem Erfolg. Diese stehen und fallen nämlich mit der leider Gottes nun einmal vorhandenen physiologischen Beschaffenheit des menschlichen Ohres, das seit Zarlino in Dur und Moll, in Tonika, Dominante und Subdominante selig war. Daraus erwuchs, nicht wahr, die Architektur der klassischen Zeit mit ihren Grundmauern, ihren Säulen, mit Fries und Architrav, darüber wölbten sich die Bogen der periodischen Spannungen und Entspannungen. Davor behüte aber ein gütiger Himmel Herrn Hindemith! Das ist für Strauß gerade noch gut genug! Wir Frankfurter fangen irgendwo an,

Fundament, Basso continuo oder sonstwie, Nebensache! Wir führen jede Linie mit größter Eigensinnigkeit selbständig! Nun, das ist bei Bach oder Wagner oder Strauß oft und manchmal um kein Haar anders, aber dann kommt der Meistergriff des Genies, der wie mit stählernen Klammern das freie Gefüge nach den immanenten Gesetzen des inneren und äußeren Ohres zusammenzwingt.

Und der fehlt bei Hindemith. Die starke Rhythmik und Energie, das kreisende Musikantenblut in seinen Adern reißt ihn oft über seine Frankfurter Ästhetik zu einer prachtvollen Selbstbesinnung hoch. Und man horcht auf, denkt, jetzt muß er es zwingen, und schon zerrieselt ihm sein Stück Mauerwerk. wie feiner Sand.

Dazu kommt noch die Problematik der Instrumentation. Er ist und bleibt halt doch ein Kammermusiker, das zeigt das zweite und dritte Bild mit voller Deutlichkeit. Die meist impressionistisch hingekleckten Chorsätze hat man, abgesehen von ihrer rhythmischen Präzision, in manchem modernen Musikdrama auch nicht viel anders. Seine stolzen Arien, Duette und Ensembles sind gleichfalls durchkomponiert, mit viel Melismen und so. Aber das ist alles gar nicht neu. Neu ist nur seine rücksichtslose Zertrümmerung des harmonischen Fundaments, auf dem die Musik seit Jahrhunderten ruht, und der Versuch, zum Kindheitszustand des alten frühgotischen Motetus zurückzukehren, ein ästhetischer Infantilismus, in dem sich heute besonders auch die Juden gefallen. So bleibt Cardillac alles in allem doch ein durchkomponiertes Musikdrama, das an Stelle der wagnerischen Leitmotivik den Rhythmus setzt und jede Baßfunktion auflöst, das ist der ganze Witz. ::

„Hindemiths ‚Cardillac' in München" von Dr. B. 137/18. 6. 1927.

Puccinis „Turandot"

:: Über Puccini sind die Akten längst geschlossen. Sein Schaffen verläuft in einer geraden Strecke vom ersten bis zum letzten Werk, frei von jedem Umweg oder Irrweg, ja fast könnte man sagen, frei von jeder inneren Entwicklung. Seine spezifischen Eigenschaften, die Ausdrucksmittel seiner Form, seine Inhaltsästhetik, steht in „Bohème" und „Butterfly" schon ebenso fertig da wie in den späteren und letzten Opern, etwa „Tosca" oder „Turandot". Der den italienischen Klassizismus der Oper ganz und gar verleugnende, an Wagner groß gewordene Verismus erscheint aber bei Puccini in einer so subjektiven Verfeinerung, sozusagen filtriert, daß von der handfesten Tradition der Mascagni und Leoncavallo fast keine Brücke zu der subtilen Ausdruckskultur Puccinis führt. Eher lassen sich Einwirkungen des französischen Impressionismus und seiner molluskenhaften Rückgratlosigkeit feststellen; aber der Italiener hält im Gegensatz zu Debussy

die zerfallende, zersetzte, aufgelöste Form durch sein arioses Prinzip zusammen. Die weit gespannten, auf reine Tonalität gestellten Melodienbogen sind es, welche das Gebäude seiner formalästhetischen Gestaltung tragen, mit Bar und Abgesang, wie sich's auch für einen verkappten Wagnerianer gehört.

In „Turandot" bleibt Puccini, wie gesagt, seinen alten Grundsätzen völlig treu. Es findet sich nicht ein einziges neues stilistisches Experiment, nicht eine einzige Überraschung, nicht die leiseste Unsicherheit. Das beruhigt von vornherein. Vielleicht sind die Ariosi in den früheren Werken mit kühnerem Schwung gespannt, die Melodien mit größerem Feuer gegossen, vielleicht ist die Instrumentation weniger abgeklärt, kräftiger, zupackender, vielleicht ist die Verwendung gewisser spezifischer Ausdrucksmittel (Unisoni, Quinten, Flickensemble) stereotyper. Im Grunde aber bleiben die schon klassischen Vorzüge der Kunst Puccinis in Höchstform, von keinem Schatten des Spätwerkes, des Unvollendeten, getrübt, obwohl einer seiner Schüler die letzte Hand anlegen mußte.

Die Münchener Aufführung bedeutete, von vornherein zugegeben, einen vollen Erfolg. Man hat aus dem „lyrischen Drama" eine Ausstattungsoper ersten Ranges gemacht, die, manchmal ein wenig naiv und revuemäßig aufgezogen, einer Barockoper am Hofe irgendeines Potentaten des 18. Jahrhunderts alle Ehre machte. ::

„Turandot, Puccinis letzte Oper — Erstaufführung im Nationaltheater" von Dr. B. 262/13.—14. 11. 1927.

Josef Stolzing-Cerny:

Richard Wagners „Tannhäuser"

:: Am verflossenen Sonntag erlebten wir den „Tannhäuser" in unserem „Nationaltheater" in neuer Inszenierung und Einstudierung; eine dringende Notwendigkeit, denn er war schon eine lange Reihe von Jahren „in der Gewohnheit trägem Gleise" im Rahmen der Repertoirespielerei zu sehr veropert worden. In München hatte sich die Bearbeitung eingebürgert, die Wagner für die Aufführung in der Großen Oper in Paris (13. März 1861) schuf. Bekanntlich pfiff der Logenpöbel den „Tannhäuser" aus, es kam sogar zu einem großen Theaterskandal, bei dem — o du französische „Ritterlichkeit", die du dich wieder im Ruhrgebiet so herrlich zeigst! — sogar des deutschen Meisters Frau mißhandelt wurde! Diese Pariser Bearbeitung, ein unglückseliges, äußerliches Zugeständnis an den Kunstgeschmack des „vornehmen", stark verjudeten Jockeyklubs, der in jeder Oper durchaus sein Ballett haben wollte, ist ein Stilbruch, denn sie entstand, als Wagner schon den „Ring" bis in den zweiten Aufzug des „Sig-



fried" hinein und den „Tristan" komponiert, also den Gipfel seiner Schaffenskraft erreicht hatte und sich darum in den Stil seiner Jugendwerke nicht mehr hineinfinden konnte.

Unser „Nationaltheater" griff wieder auf die ursprüngliche Fassung zurück, und das war recht so. Um es gleich vorweg zu sagen, ich hätte die beste Tannhäuser-Aufführung von meinen etwa 30 erlebt, wenn es möglich gewesen wäre, für den Venusritter einen anderen Künstler zu finden. Bei aller Hochschätzung, die Otto Wolf verdient, darf man es doch nicht verschweigen, daß ihm zum Tannhäuser jene sieghafte, strahlende Männlichkeit fehlt, die nun einmal notwendig dazu gehört. Ein Mann, in den sich sogar die Göttin der Liebe verliebt, der muß auch in seinem Erscheinungsbild eine Heldengestalt sein. Albert Niemann und Hermann Winkelmann, das waren die richtigen Tannhäuser, äußerlich und innerlich. Wenn Otto Wolf seine Rolle trotzdem so gut durchführte, daß sie zwar nicht, wie es sein sollte, überragend hervortrat, aber sich doch reibungslos in das außerordentlich fein abgetönte Zusammenspiel einfügte, so verdankt er dies seinen heute noch glänzenden Stilmitteln und dem Ernst seiner künstlerischen Auffassung.

Nelly Merz liegen Rollen wie die der Elisabeth höchst glücklich. Sie hat jene herbe Keuschheit der Empfindung, die die Voraussetzung zur Verklärung im Opfertod für den unseligen Mann bildet, der die Innigkeit ihrer Liebe so schmählich mit der sündigen Glut seiner Sinnlichkeit erwidert. Im Gesang, im Spiel und ihrer mädchenhaften Zartheit war Nelly Merz von höchster Vollendung. Dasselbe Lob, eine Meisterleistung geboten zu haben, muß Friedrich Brodersen als Wolfram gezollt werden, und die undankbare Rolle der Venus wußte Gabriele Englerth mit solch packender Leidenschaft darzustellen und so ergreifend zu singen, daß sie nicht als bläßlich geratene Abstraktion des Urtriebes aller Fleischwerdung verdämmerte, sondern als treulos verlassenes Menschenweib unser Mitleid erweckte.

Sehr angenehm überraschte mich diesmal Julius Gleß, der den Landgrafen schauspielerisch so plastisch herausgearbeitet hatte, wie man dies sonst bei diesem stimmlich wohlausgestatteten Künstler vermißt. Hans Depser als Walter von der Vogelweide, Alfred Bauberger als Biterolf usw., den Chor eingeschlossen — sie waren alle von jenem Feuer echter künstlerischer Begeisterung erfüllt, das im „Repertoire"-Theater, ach, so selten lodert.

Es ging aus von dem Stabwalter Hans Knappertsbusch, der sich gleich nach der unvergleichlich schön gespielten Ouvertüre den wohlverdienten Beifallssturm holte. Wir besitzen in ihm einen Ausdeuter deutscher, namentlich wagnerscher Musik, der sich würdig anreiht seinen großen Vorgängern Felix Mottl, Franz Fischer und Otto Heß. Im Anfang war der Rhythmus. Er

ist ganz Rhythmiker, da gibt es kein Dehnen oder Hetzen, sondern der rhythmische Pulsschlag pocht in der strengen und doch freien Gesetzmäßigkeit der organischen Gliederung der Partitur. Trotzdem, welche eindringliche Beseelung des melodischen Flusses bis in die kleinste Phrase, welche duftige Zartheit im Piano und welche ungeheure, atembeklemmende Spannung in der Steigerung bis zum Scheitelpunkt: Systole und Diastole. Ihre bildhafte Gestaltung fand diese glut- und blutvolle Musik in der mimetischen Darstellung, für deren Einstudierung Max Hofmüller aus Leipzig gewonnen wurde, zu welchem neuen Spielleiter, der bald der unsrige sein wird, wir unsere Oper nur beglückwünschen können. Es fehlt mir leider an Raum, auch nur einige der vielen, aus dem Geist der Partitur geschöpften Züge anzudeuten, die das ganze Spiel in reicher Abwechslung belebten. So im Einzug der Gäste, im Sängerkrieg und in der Schlußgruppierung an der Leiche der Elisabeth. Das Venusberg-Bachanale, vom gesamten Ballettkorps ausgeführt, wurde von Heinrich Kröller einstudiert, der anmutig belebte Gruppen in buntem Wechsel vorüberfluten ließ.

Das Tal mit dem freien Ausblick auf die Wartburg und die blauen Thüringer Berge von Richard Fischer und der Saal — nach meiner Erinnerung wählte man als Modell den Raum, wo in der Wartburg nach der Sage die Sängerwettstreite abgehalten worden sein sollen — zwei Meisterwerke deutscher Dekorationsmalerei. Der dritte Aufzug, dessen schwermutsvolle Stimmung so mächtig ans Herz griff, war in dem Dämmerlicht des hereinbrechenden Abends und dem ersten Aufglühen des Morgenrotes von einem unsagbar schönen landschaftlichen Zauber. Thüringen! Du urdeutsches Land, über dir scheint jetzt nicht der sanfte Glanz des deutschen Abendsternes, sondern der blutrote des jüdischen Sowjetsterns. Gott schütze unsere heilige Wartburg! ::

„Münchens neuer „Tannhäuser" von Josef Stolzing. 39/13. 3. 1923.

Richard Wagners „Tristan und Isolde".

:: Solange durch die weißhäutige Menschheit noch arisches Bluterbe fließt, wird das hohe Lied von der Liebe Tristans und Isoldens nicht verklingen, denn es verstehen, mitfühlend erleben kann nur der nordische oder nordisch bestimmte Mensch. Andersblütige Menschen mögen wohl hier und da von der wundervoll blühenden Melodik dieser in sich einzigartigen Partitur gepackt werden, allein ein Verständnis für das, die ganze Schöpfung durchflutende, seelische Fluidum können sie nicht aufbringen. Gewiß ist Gott Eros bei allen Völkern gleich mächtig. Das verkünden uns nicht nur die zahlreichen Liebestragödien, die in der Weltliteratur verewigt sind, sondern beinahe jedes Zeitungsblatt, das uns in die Hände fällt, aber die Art

und Weise, wie sich der ruhelos wirkende Gott anderswo kundtut, ist unendlich weit verschieden von der in der nordisch fühlenden Menschheit.

Man vergegenwärtige sich nur den Gang der Handlung, den langen seelischen Kampf, der jenem Augenblick vorangeht, in dem die beiden Liebenden in dem Wahne, den Todestrunk genossen zu haben, ihre Liebe einander bekennen. Dies glaubten sie zu dürfen ohne Scham und Scheu, denn der Tod ist der große Zungenlöser. Aber kaum haben sich ihre Lippen zum ersten glühenden Kusse gefunden, im Brennpunkt des Willens würde Schopenhauer sagen, da reißt sie die Erkenntnis wie ein Schwertschlag auseinander: Das Gefühl unmittelbarer Todesnähe war nur eine Täuschung, eine Einbildung, wir müssen weiterleben in unserer Liebe und uns dadurch in schwerste Schuld verstricken, denn entsagen können wir einander nicht — es sei denn im Tode:

In dem wogenden Schwall,
in dem tönenden Schall,
in des Welt-Atems
wehendem All —
ertrinken —
versinken —
unbewußt —
höchste Lust!

Und so treibt sie die Schuldverstrickung mit einer Schicksalsgewalt, die an die antike Tragödie gemahnt, dem einzig möglichen Ausklang ihrer selig-unseligen Liebesleidenschaft zu: dem freiwillig gewollten Ende!

Miterlebend mitverstehen kann wie gesagt diese Liebestragödie nur der nordische Mensch. Der Andersblütige wird sich sagen, daß eine tragische Lösung des Konfliktes doch gar nicht nötig gewesen wäre. Brangräne brauchte nur im Auftrag ihrer Herrin oder freiwillig, was sie zum Schlusse allerdings selber tut, aber da ist es schon zu spät, zum König Marke zu gehen, um diesem zu bekennen, was für ein Unheil sie durch die Verwechslung der Tränke anrichtete. König Marke hätte dann — dies geht auch aus dem Schluß hervor — auf Isolde verzichtet und diese sogar seinem Neffen Tristan vermählt. Dann wären die beiden das denkbar glücklichste Paar geworden und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute.

Nein, diese Lösung schaltet eben das aus, was für die Weltanschauung des nordischen Menschen so ungemein bezeichnend ist, den Begriff der Schuld. Diese entstand in dem Blicke der Augen, mit dem der an seiner Kriegswunde dahinsiechende Tristan zum ersten Male seine Pflegerin ansah, als diese mit erhobenem Schwerte vor ihm stand, um ihres Verlobten Tod, durch Tristans Schwert im Kampf bewirkt, zu rächen. Da flammte die

Liebe in beiden zueinander auf, wenn auch nur in einer Gedankensünde, hier erfolgte die erste Verknotung der Leidenschaft, aus der sie sich ohne Verschuldung nur durch sofortige Entsagung befreien konnten. Anstatt dessen verfingen sie sich im Schleier der Maja, und als sie das Trugspiel der Vorspiegelungen durchschauten, da war es zu spät. Da brannten ihnen schon die Lippen von den ersten Küssen.

In Verbindung damit auch der so hoch gespannte nordische Ehrbegriff. Als das Erwachen aus dem ersten Rauschfieber ihrer Liebesseligkeit über sie kommt, als das Gefolge des gütigen Königs schon auf dem Schiffe erscheint, da bricht es aus der Brust Tristans erschütternd empor: Was träumte mir von Tristans Ehre? Und ebenso bei Isolden die Erkenntnis von ihrer Schmach. So können nur nordische Menschen empfinden, und wenn wir das ganze Drama, wie es Richard Wagner geschaffen hat, vor uns vorbeiziehen lassen, dann erkennen wir erst den gewaltigen Unterschied von dem Epos Gottfrieds von Straßburg mit dem frivolen Spiel mit den zwei Isolden, das sich eigentlich nur darum dreht, den Liebenden immer neue Gelegenheit zu Schäferstündchen zu bereiten. Dieses Epos stellt einen fremden Bluteinschlag in den Dichtungen des deutschen Mittelalters dar. ::

„Bayreuth 1928 — Tristan und Isolde" von Josef Stolzing-Cerny. 170/24. 7. 1928.

Weismanns „Gespenstersonate".

:: In seiner wohl rassisch bedingten Zwiespältigkeit flüchtete sich in seiner letzten Schaffensperiode der schwedische Dichter August Strindberg in eine Mystik, die genau so zwiespältig war, wie er selber. Aus dem Indischen hatte er die Vorstellung gewonnen von dem Schleier der Maja, von dem Traumhaften der Welt als Erscheinung, allein in seiner dichterischen Gestaltung blieb er trotzdem in dem Realismus seines ganzen Schaffens befangen. Indem er versuchte, die Geschöpfe seiner Phantasie ins Spukhafte zu versetzen, übersah er, daß Gespenster als solche nur in der Nacht wirken, was bereits Lessing in seiner „Hamburgischen Dramaturgie" bei einer Besprechung der Voltaireschen „Semiramis" im Vergleich mit dem Geist im „Hamlet" überzeugend darlegte, daß aber das Zwielicht, wie er es in seinen Traumstücken über die Bühne ausstreute, die von ihm auf die Bühne gestellten Personen zu unwirklich erscheinenden Marionetten verzerrte, die an den deutlich sichtbaren Fäden einer mühsam ausgetiftelten unwahrscheinlichen Handlung strampeln.

Den Inhalt der „Gespenstersonate", die über viele deutsche Bühnen ging, darf ich wohl als bekannt voraussetzen, sie offenbart die Erlösungssehnsucht des Dichters in wahrhaft erschütternder Weise; die Erfüllung dieser Sehnsucht bleibt aber der Dichter sich und uns schuldig.



Nun weht aus manchen Szenen der Traumstücke Strindbergs uns eine Stimmung an, die man als musikalisch empfunden ansprechen darf, und darum kann man sich Musik als Verstärkung derselben ganz gut vorstellen. Aber nur in der Art eines Melodramas, einer diskreten Untermalung, wenn man so sagen darf, damit die Deutlichkeit des Dialogs in keiner Weise beeinträchtigt wird, denn sonst wird die Handlung unverständlich, weil in ihr zu viel bloße Gedankenkraft und zu wenig Bildkraft steckt. So hat August Enna, der bekannte dänische Komponist, eine sehr stimmungsvolle Musik zur „Kronenbraut" in zarten melodramatischen Klangfarben erfunden. Aber einer richtigen Durchkomponierung, Veroperung, wenn man so sagen darf, widersetzt sich energisch die ganze Sprache des Dichters, die so unrhythmisch, so prosaisch, mitunter gar papieren trivial ist als nur denkbar.

Julius Weismann scheint sich seelisch mit August Strindberg eng verwandt zu fühlen, denn vor der „Gespenstersonate" hatte er bereits zwei Dramen dieses Dichters vertont. Unverkennbar folgt er als Komponist den Spuren Richard Straußens, der, nebenbei bemerkt, der Generalprobe beiwohnte; nicht in der Erfindung plastisch gestalteter Motive, die dann in der Durch- und Gegenführung im polyphonen Gewebe der Partitur als Seelensprache die Vorgänge auf der Bühne musikalisch illustrieren, liegt seine Stärke, sondern in der Charakteristik der Handlung durch die Tonmalerei des Klangkörpers. Hierbei zeigt er eine beachtenswerte Fülle vortrefflicher Einfälle, wobei es ihm besonders gelingt, das Gespenstische der teils traumhaft verschwommenen, teils trivial realistischen Vorgänge in der Stimmung echt strindbergisch zu treffen. Ganz eigenartige Klangreize, die aber nicht etwa gekünstelt klingen, sondern sich der Mystik Strindbergs innig anschmiegen, z. B. in der Verwendung des Blechs in eigentümlichem Kontraste zu den Pauken, dann die Verwendung des Tremolos in den Streichern — kurz und gut, es findet sich in der Partitur kaum eine Stelle, die unsere Aufmerksamkeit ermatten läßt. Daß aber der Komponist auch weit ausgesponnene Melodiebögen zu spinnen weiß, beweisen uns die Vorspiele zum ersten und zweiten Aufzug sowie der schöne, in metaphysische Formen sich erklärende, ergreifende Chorsatz des Schlusses, in den das Musikdrama weihevoll ausklingt. Unbedingt verrät uns auch dieses jüngste Werk Julius Weismanns seine bedeutende kompositorische Begabung. ::

„Uraufführung einer Oper in München — ‚Die Gespenstersonate' von Julius Weismann" von Josef Stolzing-Cerny. 303/21.—22. 12. 1930.

Richard Wagners „Meistersinger".

:: Eröffnet wurden die Festspiele heuer wie im Vorjahre mit den „Meistersingern von Nürnberg", dem denkbar geeignetsten Auftakt. ::



:: Hans Knappertsbusch war Stabwalter. Seine außerordentliche Befähigung als Verdolmetscher der Partituren des Bayreuther Meisters bewies er wieder mit dieser Aufführung. Ihm ist wohl die Erbschaft Karl Mucks zugefallen, des letzten großen Wagner-Dirigenten, der, fest in der Bayreuther Tradition wurzelnd, den großen Stil der ungebrochenen melodischen Linie beherrscht und durch und durch Rhythmiker ist. An Muck erinnert auch seine vornehme Stabführung, die Sparsamkeit der Gebärden und dazu die suggestive Kraft, mit der er dem Klangkörper seinen Willen aufzwingt. Schon mit den ersten Takten des Vorspiels schlug er uns in seinen Bann; außerordentlich gut gelang ihm das im zartesten Piano verhauchende Ausklingen des zweiten Aufzuges, dann die Einleitung zum dritten und die gewaltige Steigerung des Schlußbildes. Nur nahm er, mit den akustischen Verhältnissen des Prinzregenten-Theaters offenbar noch nicht genügend vertraut, öfters das Orchester zu stark, so daß dieses die Singstimmen zudeckte. ::

„Die Münchener Festspiele" von J. St—g. 153/3. 8. 1923.

Richard Wagners „Tristan und Isolde".

:: So schrieb denn auch Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, jene herrliche Frau, deren Liebe er die Inspiration zu dieser einzig herrlichen Schöpfung verdankt: „Der Tristan ist und bleibt mir ein Wunder! Wie ich so etwas habe machen können, wird mir immer unbegreiflicher: wie ich ihn wieder durchlas, mußte ich Auge und Ohr weit aufreißen! Wie schrecklich werde ich für dieses Werk einmal büßen müssen, wenn ich es mir vollständig aufführen will: ganz deutlich sehe ich die unerhörtesten Leiden voraus; denn, verhehle ich es mir nicht, ich habe da alles überschritten, was im Gebiet der Möglichkeit unserer Leistungen liegt; wunderbar geniale Darsteller, die einzig der Aufgabe gewachsen wären, kommen nur unglaublich selten zur Welt." In der Tat, es ist schwer, „Tristan und Isolde" mit lauter solchen Kräften zu besetzen, wie sie dem Bayreuther Meister vorschwebten. Der weitaus beste Tristan, den ich erlebte, war Hermann Winkelmann, der erste Parsifal; heute noch habe ich ihn im Angedenken so lebhaft im Gedächtnis, als hätte ich ihn gestern erst gehört. ::

:: Haben wir heute einen Tristan-Darsteller, der an Winkelmann, an Vogl, an Gudehus oder Du Bary hinanreichte?

Heinrich Knote ist der einzige, wenn er auch innerlich dem bel canto der Italiener nähersteht als dem Wagnerischen Stil. Staunenswert indessen bleibt es, was dieser Künstler in einem Alter, wo die allermeisten Sänger schon Stimmruinen sind, leistet. Wie er den letzten Aufzug, der nicht nur an die Stimme, sondern auch an das Spiel und die Intelligenz des Vor-

trages solch unerhörte Anforderungen stellt, sieghaft durchhielt, wie erschütternd er den Liebesfluch sang, der dem ersten Tristan Schnorr von Carolsfeld so große Schwierigkeiten bereitete, — das ist einfach wunderbar! Es gibt zur Zeit keinen Heldentenor außer Knote, der eine derartige Leistung als Tristan zu bieten imstande wäre . . .

Dann die Emmy Krüger als Isolde! Wundervoll! Unübertrefflich diese Künstlerin, die wir leider in München nur noch als Gast genießen können! Diese voll tragende, weiche, süße Stimme, diese vollblütige Leidenschaft, das ausdrucksvolle edle Spiel in Miene und Gestus und dazu die königliche Erscheinung — unzweifelhaft die beste Isolde der Gegenwart! Ich habe sie in Bayreuth als Sieglinde und Kundry bewundert und freue mich, daß sie auch als Isolde erfüllte, was ich mir von ihr versprach.

Friedrich Brodersen! Ein Künstler, vorbildlich in allem und als Kurneval gleichwertig den beiden Vorgenannten. Mit dem Kurneval schuf Richard Wagner eine seiner rührendsten Gestalten, die Verkörperung der selbstgewählten Treue. Wie edel durchgeistigt war nur sein Spiel im dritten Aufzug, wie lebte und litt er mit seinem Herrn. Sein Tod, dieses letzte Aufraffen, wobei er sich auf sein Schwert stützt und dieses Zusammenbrechen an der Leiche Tristans mit dem erschütternden: „Schilt mich nicht, daß der Treue auch mit kommt!"

Hans Knappertsbusch leitete die Aufführung. Von den großen Wagnerdirigenten der Bayreuther Tradition habe ich Hans Richter, Felix Mottl und Carl Muck im Gehör, allein Knappertsbusch gibt ihnen nichts nach. Mottl kniete sich, wenn man so sagen darf, in die Tristan-Partitur hinein, er schwelgte in ihr, er betete in ihr und dehnte übermäßig die Tempi; Knappertsbusch ist dagegen wie Richter und Muck Rhythmiker, seine Leidenschaft verhaltener, aber wie klangschön und dabei wie tief schürfend weiß er die Tristan-Musik zum tönenden Leben zu erwecken. Es war eine geradezu geniale Leistung, wie man sie allerdings auch nur mit einem solchen herrlichen Orchester wie das unserer Staatsoper vollbringen kann. ::

„National-Theater — Gastspiel Emmy Krüger" von J. St—g. 215/9. 12. 1925.

Siegfried Wagner.

:: Siegfried Wagner war vor allem Melodramatiker; in der Erfindung immer neuer Melodien wirklich ein Krösus, an einen Schubert erinnernd. So möchte ich als ein Charakteristikum seiner Musikdramen deren Melodienfülle bezeichnen; angefangen vom „Bärenhäuter" bis zum „Schmied von Marienburg".

Aber das Melos in seinen Werken ist stets mit dem Charakteristischen verbunden; er erfindet nicht die Melodie um ihrer selbst willen, sondern

als Ausdruck der jeweiligen Vorgänge auf der Bühne. Seine Instrumentationspalette ist von außerordentlicher Farbigkeit, aber auch hier zeigt er sich stets als Eigner, auch hier unabhängig von den Klangfarben, wie sie für die Instrumentationskunst seines Vaters bezeichnend sind. Dabei verfügte er über einen außerordentlich großen Reichtum an instrumentalen Einfällen und instrumentalen Ausdrucksvermögen. Ob er nun im „Schwarzschwanenreich" Huldas Gang zur Richtstätte, den Höllenspuk im „Bärenhäuter", ein Hochzeitsfest, das Treiben der Kobolde in „An allem ist ein Hütchen schuld" schildert, ob er wie im „Bruder Lustig" einen schneidigen Marsch erklingen läßt, oder im „Kobold" einen entzückend feinen Walzer — stets zeigt er sich als Meister in der Behandlung der instrumentalen Ausdrucksmittel. Dabei ist sein Orchester nie überladen, nie erdrückt es die menschliche Stimme, auch im forte fortissimo nicht, es überrascht und erfreut vielmehr durch eine Zartheit in der Stimmführung, der Modulation, wie wir sie am ehesten bei Mozart finden.

Wie man weiß, dichtete sich Siegfried Wagner auch die Texte zu seinen Musikdramen, und er entnahm sie sämtlich dem deutschen Märchen, der deutschen Sage; auch dann, wenn geschichtliche Ereignisse hineinspielen wie im „Heidenkönig", im „Schmied von Marienburg" und in den „Sonnenflammen". Diese doppelte dichterisch-kompositorische Begabung hat er von seinem Vater geerbt, allein auch als Dichter ging er seine eigenen Wege. Einer jeden Handlung liegt ein ethischer Gedanke zugrunde, wie wir einen solchen ja in jedem echten deutschen Märchen finden, die alle eine sittliche Tendenz haben, die sicher aber sich nicht etwa pädagogisch breit macht. Jede Handlung in seinen Dramen weiß Siegfried Wagner spannend und mit sicherer Bühnenwirkung aufzubauen, und wenn wir die Menge der verschiedensten Gestalten an uns im Geist vorüberziehen lassen, die in Siegfrieds Werken vorkommen, so sind sie alle von eigenem Leben erfüllt, scharf individualisiert. ::

:: Siegfried Wagner hat seine künstlerische Sendung als getreuer Walter über dem Erbe von Bayreuth im höchsten Ausmaße erfüllt; was ihm aber nicht vergönnt war, das war die Erfüllung seiner Sendung als selbstschöpferischer Tondichter. Daran trägt jedoch nicht er die Schuld, sondern seine Zeit mit ihrer Zersetzung der deutschen Kultur, ihrer Abwendung von der deutschen Kunst. Schon zu Beginn seines Schaffens war er dazu verurteilt, in einer Übergangsperiode zu leben, in der dem Deutschen artfremde Einflüsse immer tiefer in unser Volk eindrangen und es seinem eigenen Selbst entfremdeten. Richard Wagner hatte sich durchgesetzt, da er in einer Epoche lebte und schuf, der Bismarck den Stempel seiner historischen Persönlichkeit aufdrückte, und in der die nationalen Einigungsbestrebungen

unserem Volke den nötigen seelischen Aufschwung gaben. So fand das Kaiserreich der Hohenzollern seinen künstlerischen Ausdruck in Bayreuth.

Siegfried Wagners künstlerische Sendung als Schöpfer so vieler schöner, echt deutscher Werke aber kann erst die Nachwelt erfüllen, indem sie den Schatz erkennt, der in seiner Schaffenskraft ruht und ihn hebt für das Geschlecht, das das Dritte Deutsche Reich, das nationalsozialistische Großdeutschland erbauen wird! ::

„Siegfried Wagners künstlerische Sendung" von Josef Stolzing. 186/7. 8. 1930.

Alfred Rosenberg:

Richard Wagners „Parsifal".

:: Es ist eine merkwürdige Tatsache, daß durch alle indogermanischen Völkerschaften ein Bestreben geht, welches ihre ursprüngliche nahe Verwandtschaft vielleicht noch deutlicher kennzeichnet als alle Sprach- und sonstigen Forschungen. Wie die philosophische Fragestellung und ihre erkenntniskritische Antwort die gleiche ist in Indien, bei Plato und bei Kant, so zieht sich ein Motiv durch das ganze Leben dieser Völkerschaften, nämlich das Problem der Weltüberwindung.

Wie die Chinesen der philosophischen Frage ausweichen und im Konfuzius sich mit einer nüchternen Morallehre begnügen, welche sich im Laotse zu einer erhabenen Naturunterwerfung steigert, indem der chinesische Denker sein ganzes Leben und Dasein vertrauensvoll in die Hände dessen legt, was er als Gesetz der Natur zu bezeichnen beliebt; wie der Jude durch die Geschichte der Menschheit geht mit dem einzigen Bestreben, sich die Welt anzueignen und zinsbar zu machen, so zieht durch das Dasein der indo-europäischen Völkerschaften der Wunsch, die Welt zu überwinden. Indien tut dies in philosophischer Weise: Wer das nichtige Wesen alles Äußeren erkennt, der ist befreit vom Betruge dieses Daseins. Griechenland überwindet, auch wenn es an die tiefsten Fragen rührt, die Welt ästhetisch. Das Abendland versucht es mit gleich starken Impulsen auf zweierlei Weise: auf luziferische und religiöse Art, die aber immer und durch alle Zeiten der Geschichte Europas einen ausgesprochenen heroischen Zug tragen. Luziferisch äußerte sich dies immer wieder hochkommende Sehnen in dem Bestreben, das Wesen der Natur bis ins einzelne zu erforschen und diese erkannten Gesetze sich dienstbar zu machen zu immer neuen und neuen Forschungen. Von Roger Bacon, von Leonardo da Vinci, über Kepler und Kopernikus bis zu den großen Naturforschern des 18. und 19. Jahrhunderts läuft ein einziger Strom dieser Energie, welcher im 20. Jahrhundert technische Erfindungen und Entdeckungen unerhörter Art erreichte. Parallel daneben geht in der Geschichte eine religiöse Vertiefung und damit ver-

bunden ein erbittertes religiöses Ringen, wie es weder das metaphysisch veranlagte Indien noch das ästhetische Griechenland gekannt haben. Eine nach außen dringende Weltüberwindung hat hier einen komplementären Gegensatz, welcher das Heroische nach innen verlegt. Das Leben eines Franz von Assisi und das Leben eines Martin Luther sind nur wenige Beispiele von der Weltumspannung, wie sie Europa gezeitigt hat. In der ganzen Kunst des gotischen Gedankens, der Werke eines Michel Angelo, kehrt dieses Streben wieder und die Literatur des Abendlandes hat uns eine Reihe monumentaler Weltüberwindergedanken geliefert. Um nur einige zu nennen: Der Königsohn aus Calderons „Das Leben ein Traum" ist eine jener einzigartigen Verkörperungen des Willens, auf dieser Welt eine hohe Idee zu verwirklichen. Ins Groteske hinübergeleitet, lebt diese Idee im Don Quichote des Cervantes, im Faust ist dieses heroische Streben in klassische Form gegossen und Richard Wagner hat in zwei Gestalten etwas ähnliches geschaffen: in Hans Sachs und im Parsifal. Hans Sachs, der inmitten eines kleinbürgerlichen Daseins von seinen nichtsahnenden Nachbarn bejubelt, einsam in tiefster innerer Tragik seinem Ende entgegengeht; Parsifal, der aus tiefstem Erleben und Mitleiden mit einer ganzen Welt die Erlösung bringt.

Aus dem reichen Sagenstoff des Parsifal hat Richard Wagner dieses eine Moment herausgenommen und selbst an der Schwelle des Grabes die innere Weltüberwindung in seinem Weihespiel zu bannen versucht. Man muß sich dies alles vor Augen halten, um zu ermessen, was es bedeutet, eine solche Figur auf die Bühne zu bringen. Es bedeutet, offen gesagt, den Verzicht, dieses tiefinnerliche Drama äußerlich darstellen zu können. Wie der greise Goethe darauf verzichtete, seinen zweiten Faust auf der Bühne zu sehen, und wie eine Darstellung dieses Welttheaters auf den Brettern notwendig versagen mußte, so muß auch der Parsifal, gemessen an dem, was Wagner wollte, letzten Endes immer trotz stärkster Eindrücke einzelner Stellen versagen. Es ist das die Tragödie, an der Wagner selbst sein ganzes Leben gelitten hat. ::

„Parsifal" von Alfred Rosenberg. 162/14. 8. 1923.

Richard Wagners „Meistersinger".

:: Das Bewußtsein der letzten Endes fast absoluten Einsamkeit der Welt und den Menschen gegenüber ist für den Abendländer eine lebendige Tatsache. Sie ist die Folge eines Persönlichkeitswillens, wie er in gleicher, starker Ausprägung sich sonst nirgends gezeigt hat. Der indische Denker, der zum Weisheitsschluß gelangt, daß die menschliche Seele in allen Dingen der Natur sich widerspiegele, kann den Begriff der Einsamkeit nicht



so empfinden wie jener Mensch, der sein Ich im Gegensatz zur Umwelt durchzusetzen bemüht ist. Aus diesem, im übrigen unerklärlichen Lebensgefühl trägt die gesamte abendländische Kultur einen überwiegend dynamischen Charakter zum Unterschiede von der statischen Lebensauffassung etwa des Chinesen und zu der im All verfließenden Philosophie des Inders.

Das Motiv einer abgrundtiefen Einsamkeit starker Persönlichkeiten ist von Richard Wagner in überwältigender Weise behandelt und mit ewig dauernder künstlerischer Kraft dargestellt worden: in den Gestalten Tristans und des Hans Sachs. Und zwar in beiden Fällen mit sehr verschiedenen künstlerischen Mitteln. Im Tristan unterstreicht eine Äußerung des Einsamkeitsgefühls die andere: der verlassene, todwunde Mann, die versunkene Burgruine, das unendliche Meer, der ewig weite Himmel und der verzweifelte Ton der Hirtenflöte, das alles zusammen bringt ein menschliches Drama zum Ausdruck, das in seiner Eindringlichkeit nur wenige Gegenstücke der Kunst aller Völker aufzuweisen hat. Ganz anders wirkt die Tragik, in den Meistersingern behandelt. Rings um Hans Sachs herum eine frohe, lebensbejahende Wirklichkeit, er selbst noch in voller Rüstigkeit und durch tausend Fäden mit seinen Mitmenschen verknüpft, — entsagt dem ihm lockend entgegentretenden noch jungem Leben. Nirgends ist ohne jede äußere Dramatik eine wortlose innere Tragik so zum Ausdruck gelangt wie im dritten Akt der Meistersinger. Während sich alles zum fröhlichsten Feste rüstet, kämpft Hans Sachs seinen schwersten Kampf, um, scheinbar lächelnd, fremdes Glück zu vollenden. Und während eine vor Freude taumelnde Volksmenge Hans Sachs zujubelt, ist er einsam, hat mit dem Leben abgeschlossen, hat es überwunden, anders zwar als Tristan, aber doch in absoluter Selbstherrlichkeit, welche diesem vielleicht grandiosen Charakter dieser größten seelischen Schöpfung Richard Wagners innewohnt. Während eine bunte Festmenge jubelnde Lieder singt, tönt tief aus dem Orchester immer wieder jenes Klagemotiv, das die tiefe Einsamkeit Hans Sachsens zum Ausdruck bringt. : :

„Münchener Festspiele — Die Meistersinger von Nürnberg" von A. R. 107/4. 8. 1925.

Wilhelm Weiß:

Kreneks „Jonny spielt auf".

:: Das rein musikalische der Oper soll hier nicht kritisiert werden. Es spielt zudem eine mehr untergeordnete Rolle gegenüber Stil und Tendenz, Bühnengeschehen und geistigem Milieu. Aber schon instinktmäßig erheben wir Protest gegen die vollkommene Sprachverwirrung der Kunst, gegen ein Bühnenesperanto, das nach diesem Jonny in der völligen Auflösung

der Kunst selbst endigen muß. Wo schon Krenek mit allen Schikanen des 20. Jahrhunderts arbeitet, wo er die Niggermetrik des Jazztaktes mit der Sentimentalität einer Gletscherarie verbindet, wo die Liebesromantik eines modernen Weibchens von den Hochalpen zur Hoteldiele, von der Tanzbar zur Bahnhofhalle revuemäßig gesteigert wird, wo das Telephon so wenig wie der Konzertflügel, das Auto so wenig wie Lautsprecher und Elektrolux fehlen, wo die Bühne zum Kino und das Kino zur Bühne wird, da kann sich jeder Zeitgenosse, der einigermaßen auf der Höhe ist, ohne viel Phantasie vorstellen, welcher ungeahnten Steigerungen die „Kunst" noch fähig sein wird. Daß die Oper verjazzt wird und der Jazz veropert, mag den einen ein Fortschritt, den anderen eine Barbarei sein. ::

:: Wie dem auch sei: entscheidend für unsere Ablehnung ist die geistige Verwahrlosung, die kulturelle Verantwortungslosigkeit, der europäische Nihilismus dieses Werkes. Aus dem die Verzichtgesinnung eines verbastardierten und verjazzten Geschlechts spricht, das seinem eigenen Leichenbegängnis beiwohnt. Und sich noch kindisch darüber freut, daß es so gut angezogen mit dabei sein kann. Wenn der schwarze Jonny auf der Weltkugel emporsteigt und mit der gestohlenen Geige dem um ihn tanzendem Reigen der weißen Sklaven aufspielt, brüllt ein wahnsinnig gewordenes Parkett, das in dem chaotischen Taumel vergeblich die eigene Schande betäubt. Daß Anita, die Sängerin, aus der Hand eines sentimentalen Komponisten in die eines an sich schon abzulehnenden Violinvirtuosen wandert, um endlich der vitalen Erotik des Salonniggers zu verfallen, steigert die Begeisterung einer dekadenten Gesellschaft zur Ekstase.

*

Untergang des Abendlandes? — Nein, nur Untergang einer Zeit, die den Weg zur Überwindung noch nicht gefunden hat und Niggerkitsch und Niggersketsch mit dem Rhythmus ihres Lebens verwechselt. Und sich ihm voll unbefriedigter Gier, voll verwirrter Gefühle hemmungslos verschreibt.

Diese Welt mag ruhig zugrunde gehen! ::

„Jonny in München" von Wilhelm Weiß. 140/19. 6. 1928.

4. Tonkunst und Tonkünstler

Dr. Hans Buchner:

Musik und Volkstum

:: Es wird heute keinen Musiker geben, der nicht vor der entscheidenden, seit Wagner entscheidend gewordenen Frage (für Beethoven ist und bleibt sie eine Zufälligkeit) steht: kann die Musik noch Selbstzweck sein; ist sie



eine Kunst, die aus ihrer Eigengesetzlichkeit heraus besteht; kann sie mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln ausdrücken, was ihr Ausdrucksgebiet umfassen soll? Wie die ehemalige Zeit auf diese Fragen antwortete, geht aus den Darlegungen Hanslicks, Ambros und ihrer Parteigänger, geht aus der Haltung derer um Brahms und Wagner hervor. Was die Jetztzeit dazu zu bemerken hat, ist aus den Schriften einmal der „internationalen" Ästhetiker, dann aber aus dem Standpunkt national gesinnter Schriftsteller zu ersehen. Das jüdische Problem in der Kunst, besonders in der Musik, schlägt eine Brücke von Kunstpolitik über Kulturpolitik zu Realpolitik. An sich auseinanderstrebend treffen hier drei Strahlen im Brennpunkt einer Weltanschauung zusammen, die gegenwärtig zu den am heißesten umstrittenen zählen: dem Nationalismus, nicht nur als staatenbildendes Element, sondern als Lebensgefühl Voraussetzung jeder Kunstlehre. Der erste, welcher von der Warte des scharf beobachtenden Kunstpolitikers den Nationalismus in der Musik behandelte, war Richard Wagner. ::

:: Ihr Zusammenhang mit dem Volkstum, dem völkischen Element, wie er seit Jahrhunderten immer deutlicher in den Werken der Meister hervortrat und seinen Sieg im Schaffen unserer deutschen Klassiker erlebte, welche jene uralte tiefe Kluft zwischen Kunstmusik und Volksmusik endgültigst überbrückt haben: dieser seitdem bestehende Zusammenhang, der die Werke Haydns, Mozarts und Beethovens adelt, der ihren Melodien jenes nicht näher zu beschreibende „Etwas" verleiht, der die Melodie überhaupt, den Einfall, das Thema oder wie sonst es man nennen mag (und weder die Durcharbeit noch den strengen oder freien Satz) zum Selbstzweck hat: Er findet sich in diesem herrlichen Sinn weder bei Bach noch bei Händel, weder bei Schütz noch bei Kerll. Aber Schumann und Schubert, Brahms und Weber trinken aus den ewig frischen Quellen der Volksmusik, jenem Melodienborn, um den uns jedwedes Volk der Erde beneidet. ::

„Reizmusik — Zur Ästhetik des Impressionismus in der Tonkunst." 83/3. 5. 1923.

:: Ausdruck und Form des Nationalismus in der Kunst hat man für das 19. Jahrhundert mit „Romantik" bezeichnet. Besonders für die Musik trifft dieser Tatbestand in überraschender Weise zu. Schon in den vierziger Jahren hat das „junge Deutschland" mit seinem exzessiven Freiheitsdrang romantischer Vertiefung gehuldigt. Einen seiner besten Vertreter fand es schließlich auch in Richard Wagner, dem philosophierenden, ästhetisierenden, politisierenden Dichterkomponisten, der wie viele seiner Zeit mit offener Brust und freiem Kopf auf die Barrikaden stieg, um gegen Reaktion und Volksknechtung einzutreten.

Schon die nächste Generation hatte unter dem Eindruck der politischen Freiheits- und Einigungskämpfe der europäischen Völker in der Kunst

Schrittmacher der völkischen Bewegungen gefunden, deren Anschauungen bis zum Ende des Weltkrieges mehr oder minder siegreich bestanden, um von da ab einen schweren Abwehrkampf gegen den Internationalismus in der Kunst oder was man darunter verstehen möchte, zu führen. Der Nationalismus hat unter Befruchtung der Romantik bei fast allen Völkern kräftige Stilschulen heraufgeführt, die heute mehr als je der beste Gegenbeweis gegen internationale Kunst sind. Es gibt keine internationale Kunst; was man als solche bezeichnen will, ist eklektischer Mischmasch eines künstlerisch sich gebärdenden Demokratismus, dessen Vertreter aus den völkischen Überlieferungen mit feinem Instinkt und wenig Begabung das Beste herauszuholen suchen, ohne imstande zu sein, die Überlieferungen der Völker völkisch fortzusetzen — weil sie zu keinem dieser Völker gehören und das Leben ihrer Wirtsvölker nur im Vorübergehen beurteilen können.

Das 19. Jahrhundert, sagten wir, hat eine große Anzahl tüchtiger nationaler Stilschulen besonders in der Musik entwickelt. Dem großen Aufschwung der deutschen Musik von Beethoven über die Romantik bis Wagner und Brahms steht, um nur die bedeutendsten zu nennen, die russische Schule mit Tschaikowsky, die polnische mit Chopin, die böhmische mit Smetana, die nordische mit Grieg und Sinding, die belgische mit Frank, die französische mit Charpentier, die italienische mit Verdi zur Seite. ::

„Zum Gedenktag Verdis" von Dr. B. 21/27. 1. 1926.

Das Judentum in der Musik

:: Mit der letzten politischen und wirtschaftlichen Emanzipation des Judentums durch den Liberalismus setzte die Eroberung aller Gebiete der Wissenschaft und Kunst durch die Juden ein. Aber ihre rassische Eigenart ist an ihren Werken immer festzustellen. Eine gewisse Beherrschung des Erlernbaren, des Formelhaften, der Äußerlichkeiten, des Erspürbaren setzte sie instand, mit den sorgsam gesammelten künstlerischen Schätzen und Gütern der Wirtsvölker Schacher und Handel zu treiben, wie mit alten Kleidern oder kostbaren Kleinodien.

Betrachtet man die Betätigungsversuche der Juden in der Musik als Komponisten, so fällt sofort auf, daß sie schöpferisch im eigentlichen Sinne des Wortes nicht begabt sind. Er bleibt Nachahmer, Schüler und Kopist, der sich die Ausdrucksmittel eines Meisters oder einer Stilrichtung zu eigen macht, aber die Größe der Vorbilder nicht erreicht, sondern ihre Eigenart zersetzt und auflöst. Weder in der absoluten noch in der angewandten Musik finden sich starke jüdische Begabungen, die an die Größe und Kraft ihrer Vorbilder heranreichen; weder die Oper noch die Konzertmusik erfuhr durch sie eine Bereicherung, sie blieben im Grunde Kompositionsschüler und Händler, die das Erbe des Lehrers in Einzelteile aufgelöst verkauften.

Lediglich eine Fähigkeit ist bei dem jüdischen Komponisten stark entwickelt: der Hang zur Parodie, zur Karikierung und Verwitzelung alles Ernsten und Großen, alles Edlen und Erhabenen, das nicht seiner eigenen völkischen Tradition und Vorstellungswelt angehört. Aus dem Gefühl der Schwäche, niemals den großen Gestalten und Problemen anderer Rassen, bei denen sie schmarotzen, beizukommen, spöttelt und krittelt der Jude an allem herum, was anderen hehr und heilig ist. Alle Ideale, die nicht in seiner eigenen Überlieferung beschlossen sind, verfallen mit unbedingter Sicherheit dem Griff des jüdischen Parodisten, der so instinktiv und bewußt deren Zersetzung und Auflösung und damit die Schwächung des Wirtsvolkes überhaupt betreibt. ::

„Offenbach, der Parodist" von Dr. B. 106/10. 5. 1927.

Igor Stravinsky und Richard Strauß

:: Im letzten Abonnementskonzert der Musikalischen Akademie, über dem die knisternde Spannung einer internen Sensation lag, stand Igor Stravinskys vor Jahr und Tag ausgebrütete Ballettsuite „Weihe des Frühlings, Bilder aus dem heidnischen Rußland" an der Spitze der Vortragsfolge. Als dieses von hemmungslosen Urinstinkten getriebene Werk entstand, war in Rußland der Bolschewismus noch nicht an der Regierung. Aber sein Einzug war vorbereitet, das zeigt sogar diese Partitur in vollendetster Form. Sie ist ein Symbol für systematische Desorganisation, ein Zersetzungsprodukt, aus dem der Pesthauch der Verwesung aufsteigt. Die Gesetze der Form, des Inhalts fallen wie Zunder auseinander, und was übrig bleibt ist schwelende Masse, die immer wieder zu flackernder Flamme auflockt. Die spezifische Mischung des russischen Temperaments, das zwischen schluchzender Tränenseligkeit und Tobsuchtsanfällen, zwischen himmelblauer Ideologie und asiatischer Instinktrevolte, zwischen ostischer Brutalität und westischer Parfümiertheit hin und her schwankt, diese klassische Voraussetzung für den Bolschewismus überhaupt findet man bei Stravinsky nicht schlechter als bei Raskolnikow. Dabei ist die Suite fabelhaft instrumentiert, von einem geradezu animalischen, aufpeitschenden Rhythmus, daß man glaubt, eine musikalische Illustration zu den Tschekagreueln in den Kloaken Moskaus zu hören.

Die Wiedergabe des Werkes durch unser Staatsorchester und der fabelhaft überlegene Schwung, mit dem Generalmusikdirektor Knappertsbusch in großer Linienführung ein kompaktes, scharfes Bild dieser diabolischen Partitur entwarf, nötigte restlose Hochachtung ab. Der starke Beifall eines Teiles des Publikums sollte vielleicht auch eine Entschädigung dafür sein, daß dem prachtvollen Orchester und seinem genialen Dirigenten in letzter

Zeit ein Vierteldutzend ausgesprochendster „expressionistischer“ Werke zugemutet wurde, die der deutsch-bewußte Teil des Publikums ebenso ablehnt wie die Ausführenden selbst.

Eine ganz andere Welt eröffnete sich mit einem Schlage und geradezu packendem Gegensatz, als die „Alpensinfonie“ von Richard Strauß das Tor zum Tempel deutscher Kunst öffnete. Dieses Werk bildet wohl die höchste Steigerung moderner Instrumentationskunst, welche man sich denken kann. Sie ist zugleich eine starke Einschränkung, wenn nicht Umkehrung des von Beethoven seinerzeit als ästhetisches Hauptgesetz für Programm-Musik überhaupt aufgestellten Grundsatzes und gibt mehr Malerei als Ausdruck der Empfindung. Bei keiner seiner sinfonischen Tondichtungen findet man die Bindung und den abrollenden Faden des Programms in dem starken Maß wie hier. Aber auch bei keiner derselben feiert die Artistik einen derartigen Triumph wie hier, die Beherrschung der Materie, die glänzende Glätte der Außenseite. Aus dem Innern der Partitur aber weht ein kühler Hauch, der die Seele des Hörers mit der Sicherheit eines Naturgesetzes erfaßt und durchkältet. Man staunt, ist gepackt von dieser Revue von raffiniert ausgestatteten musikalischen Bildern und bleibt im Abstand betrachtender Indifferenz, die keine Gefühlsaufwallung stört.

Wie Knappertsbusch und sein Orchester diese Spitzenleistung der Instrumentationstechnik nahm, das war eine Musterleistung schlechthin, die fast als Demonstration gegen Stravinski aufgefaßt werden mußte. Eine — darf man es sagen? — sportliche Rekordleistung, die das Publikum mit stärkstem Beifall entgegennahm, vielleicht auch mit dem Unterbewußtsein einer Stellungnahme gegen den Kunstbolschewismus von zuvor. Hoffentlich sogar. Es könnte nicht schaden, wenn das geduldige Stammpublikum der Akademiekonzerte aus seiner gut bürgerlichen, vornehmen Reserve herausginge und in solchen Fällen aus seinen Gefühlen kein Hehl machte! ::

„Strauß gegen Stravinsky“ von Dr. B. 284/9.12.1927.

Johann Sebastian Bachs „Matthäuspassion“

:: Es ist in München seit vielen Jahren Überlieferung, am Palmsonntag die „Matthäuspassion“ von Johann Sebastian Bach aufzuführen. Und damit in der katholischen Metropole Süddeutschlands die Osterwoche mit dem größten protestantischen Kirchenkomponisten einzuleiten.

Daraus wäre wohl allein schon die überkonfessionelle Bedeutung dieses gewaltigen geistlichen Dramas abzuleiten, eines unbestrittenen Höhepunktes unter vielen jener Zeit, die der durch Luther zu neuem religiösen Denken und Empfinden erweckte nordische Mensch der abendländischen Kulturgeschichte vermachte.

Hier, im künstlerischen Niederschlag des im besten Wortsinn völkischen Pietismus, in dieser tiefreichenden Verinnigung und Verpersönlichung der Beziehungssetzung zwischen dem Menschen und seinem Schöpfer fand das nordisch-deutsche Volkstum einen ureigenen religiösen Ausdruck. Der Anteil der Gemeinde, der Volksgesang, die gläubige Gotteskindschaft in der Erkenntnis im Geiste — diese christlichen Urquellen, die der Protestantismus wieder zum Fließen brachte, finden sich in idealer Vollendung im Volksoratorium, im liturgischen Drama Bachs vereinigt.

Die abendländische Musik erreicht hier zugleich einen Gipfelpunkt des Ausdrucks, des Ausgleichs zwischen Form und Inhalt, eine Erfüllung jahrhundertelanger Entwicklungszüge, die wie zwangsläufig im Schaffen des größten Thomaskantors zusammenlaufen. Die katholische Kirchenmusik der Palestrinazeit oder Mozarts oder Bruckners, die Messen Beethovens — ein Vergleich, ein relatives Abwägen derselben gegen Bach zeigt die Besonderheit des letzteren in seinen größten Werken: den deutschen Menschen in der persönlichsten Auseinandersetzung mit Gott, sein seelisch-charakterliches Innenbild im Licht des Metaphysischen, den geistlichen Logos des Volkstums in seiner reinsten Ausdrucksgabe.

Die beste Überlieferung ist für eine so große künstlerische Aufgabe, wie sie damit die Aufführung der Matthäuspassion bedeutet, gerade gut genug. Und die ganzen Kräfte, welche an der alljährlichen Palmsonntagsfeier im Münchener Odeon, deren Hauptträger die musikalische Akademie bildet, teilhaben, leben in dieser Tradition seit langer Zeit, sind auf ihre lebendige Fortwirkung, ihre absolute Vollendung bedacht. ::

„Die Matthäuspassion“ von Dr. B. 82/22. 3. 1932.

Hans Knappertsbusch

:: Herr Knappertsbusch ist kein Freund der klassischen Musik. Beethoven bedeutet für ihn bereits eine andere Welt als Mozart und Haydn. So sehr diese Meinung zu Recht besteht, so wenig sind wir mit seiner Wiedergabe der Altklassiker einverstanden. Nicht etwa, weil Knappertsbusch aufrichtiges Bemühen und ehrliche Anstrengung vermissen ließe, aber dieser Stil, sagen wir es einmal ruhig heraus, liegt ihm nicht.

Es ist nicht an dem, die Gesetze des alten Stiles, wie sie bei Mozart noch durchwegs herrschen, zu modernisieren. Aber ein Orchester von etlichen sechzig Mann leistet für den inneren Logos und das innere Ethos Mozarts um keinen Deut mehr als zwanzig Mann oder gar ein Quartett. Nicht die Fassade, nicht die Arbeit al fresco, nicht die Massenwirkung ist es, sondern die Erkenntnis der inneren Beziehungen und Werte, welche für das Verständnis und die Wiedergabe Mozarts ausschlaggebend sind.

Die Streitfrage, ob man mit modernen Mitteln an den alten Stil herangehen soll, ist, denken wir, doch längst entschieden. Ein Wagnerorchester bedeutet hier weniger als nichts, und ein Wagnerdirigent, dessen Gehörnerven durch neuromantische Ausdrucks- und Formdimensionen abgestumpft sind, womöglich noch weniger. Damit schwärmen wir noch keineswegs von dem berüchtigten Porzellanstil und musikalischen Etepetete, das an den Mannheimern und Wienern eine ganze musikalische Entartung und Verkümmerung ableiten will. Die deutsche Romantik war ein Stahlbad für das Ethos der Kunst, jawohl; aber kein Wissender wird den Wienern, wird Haydn und Mozart tiefe Dramatik und wahre Gefühlsbewegung absprechen, wie sie die Romantik zu ihren besten Zeiten nicht tiefer und wahrer hatte. Beethoven war schließlich doch Haydns und Mozarts Nachfahre.

So wird man von der Warte der Klassiker aus eher der romantischen Kunstauffassung gerecht als umgekehrt. Wir erinnern uns nicht, einen Künstler der Klassik zu kennen, der nicht auch die gesamten Ausdrucksmittel der Romantik beherrscht; wohl aber ist das Umgekehrte der Fall. ::

„Münchener Konzerte — Akademiekonzert" von Dr. B. 28/4. 2. 1926.

Mozart

:: Die Genialität Mozarts, des musikalischsten Menschen aller Zeiten, strömte aus zwei Quellen, die sich schließlich zum Strom seines echten deutschen Künstlertums vereinigen: seinem außergewöhnlichen Formsinn nach Veranlagung und Erziehung und seiner tiefen Gemütsart. Ein deutscher Mensch seiner Zeit, aufgewachsen in einer Umgebung, deren beste Weisheit das Loblied auf die italienische Oper war, lernte er mit zunehmendem Alter sein Volkstum verehren, das er auf seinen weiten Reisen unterdrückt, mißverstanden und gelästert sah. Die unbändige Fruchtbarkeit seiner Schaffenskraft ließ ihn sich mit allen Formen der damaligen Ausdruckskultur auseinandersetzen. Der tiefste Born zur Aufbewahrung seiner heimlichsten und schönsten Schätze aber war ihm die Oper. Deren italienische Art veredelte er durch Ausprägung neuer inhaltlich belasteter Auffassung, die seinen Personen das rein Menschliche schenkt, welches sie über Szene und Bretter hinaus ins Leben versetzt, ins deutsche Leben. ::

:: Das Werk auch des größten Künstlers bleibt erdgebunden, wie das Werk des großen Staatsmannes, des großen Feldherrn. Einzig und allein über den Werken schwebt das Schicksal des einzelnen, des Volkes.

Und dies Schicksalhafte im Werke Mozarts macht ihn gerade uns und unserer Zeit teuer. Form und Ausdruck seiner Kunst bleibt oft in seiner Zeit verhaftet und gebunden. Aber das Geheimnis des Wissens und



Ahnens, daß Kunst auch nur ein Teil und vielleicht der beste des Lebens eines Volkes, seines Blühens und Verfalls sei, erhebt ihn über das Zeitliche seiner Schöpfung hinaus in unsere Tage hinein. ::

„Zum Münchener Mozartfest" von H. B. 95/18. 5. 1923.

Karl Maria von Weber

:: In diesen Tagen gedenkt das ganze musikalische Deutschland der Wiederkehr von Webers hundertstem Todestag. Jenes Mannes, den man wohl mit einigem Recht einen der deutschesten Künstler seines Jahrhunderts nennen kann.

Man sagt, daß unserer Zeit der Sinn für das eng Völkisch-nationale in der Kunst, in der Musik abhanden gekommen sein soll; und die Verkünder dieses Evangeliums tun sich nicht wenig auf diese große Entdeckung zugute. Aber es scheint von Tag zu Tag immer deutlicher, daß gerade das junge Deutschland unserer Tage ähnlich wie vor hundert Jahren erkannt hat, wie sehr der Born jeder, aber auch jeder großen Kunst und ihrer Ausübung im Volk, in der Nation, in ihren Eigenschaften und Fähigkeiten beschlossen liegt.

Damals, als Karl Maria von Weber auf den Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung zustrebte, begann sich in Deutschland eine Bewegung zu entwickeln, die in den Befreiungskriegen ihre Krönung fand. Namen wie Schill, Körner, Eichendorff sind die Symbole jenes völkischen Entfaltungsdranges, der sich auf den Schlachtfeldern ebenso bewährt hat wie in den Hörsälen der Universitäten und den Schreibstuben der Künstler und Philosophen.

Wohl selten findet sich der politische Niederschlag eines künstlerischen Bekenntnisses jener Zeit so klar und rein, so bewußt und selbstsicher als in dem ganzen Lebenswerk Webers, dieses Schöpfers einer deutschen Oper, dieses bewußten Schöpfers der deutschen Romantik; jener Kunstströmung also, die in allen Ländern Europas im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine Anzahl gesinnungstüchtiger nationaler Stilschulen heraufgeführt hat, in Deutschland vor allem, dann in Italien, Frankreich, Rußland, Polen, Skandinavien — und immer mit ausgesprochener Betonung des völkischen Elementes. ::

:: Inmitten des erwachenden Deutschland, sozusagen zwischen Jena und Leipzig, steht Webers Entwicklung. Wohl selten hat sich im Verlauf eines allzu kurzen Künstlerlebens die menschliche und künstlerische Ineinssetzung der Persönlichkeit so bewußt vollzogen wie hier. Musikant und Musiker, Gelehrter und Künstler, Beamter und frei Schaffender, ist Weber sozusagen der Übergang zweier Künstlertypen vom 18. zum 19. Jahrhundert.

Er kennt und verehrt Mozarts und Beethovens Werke, er kennt des letzteren Zukunftsbedeutung in der Wegwendung von klassischer Mäßigung. Der Gefühlsüberschwang Beethovenschen revolutionären Temperaments kehrt bewußt, wenn auch geordnet und gebändigt, bei Weber wieder; reicht von der jungen unter Webers Hand entstehenden romantischen Oper in die Zeit der Neuromantik, zu Wagner und Strauß. Ohne Weber kein Tannhäuser, kein Lohengrin, ohne Weber kein Wagnerianer, heiße er wie er wolle.

Zwischen Freischütz und Oberon liegt, musikhistorisch betrachtet, eine unübersehbare Fülle von Einflüssen, Anklängen, Überlieferungen, — ein, äußerlich genommen, internationales Sammelsurium des Stiles jener Zeit in seinen Spielarten. Und trotzdem erscheint diese ganze bunt-bewegte Welt einem erkenntnis-theoretisch erfaßten und impulsiv erfüllten Grundsatz untergeordnet: dem deutschen Volk ein deutsches musikalisches Kunstwerk auf der Bühne zu schaffen und zu schenken. Das ist Karl Maria von Weber gelungen. Die romantische Oper ist die Kunstform des 19. Jahrhunderts geworden, und nicht nur in Deutschland. Ihre Einwirkung auch auf unsere Zeit nimmt immer mehr zu. So hat die deutsche Musikwelt Grund genug, in ihrer Erinnerungsfeier an Weber seinen Manen den Dank dafür abzustatten, daß er in einer Zeit äußerlichen Niederganges der Nation am kommenden Aufschwung mitarbeitete. Heute mag die Zeit ähnlich bewertet werden wie vor hundert Jahren und die Lehre von der Wiederkehr historischer Perioden viele Anhänger finden. Wie dem auch sei, Webers Wirken und Schaffen hat den Beweis dafür geliefert, daß des Künstlers Teilnahme am Schicksal seines Volkes ihn erst zum rechten Künstler macht und das Volk selbst in seinen größten Söhnen zu vollster Entfaltung seiner edelsten Kräfte kommt. ::

„Karl Maria von Weber" von Dr. B. 126/5. 6. 1926.

Bach und Kant

:: In zwei Männern, in Kant und Bach, hat sich der deutsche, der nordische Genius zu einer Zeit, als der Begriff Deutschland noch als ein geschichtlicher Anachronismus erscheint, zur Zeit, als Friedrich der Große um diesen heute noch nicht verwirklichten Begriff politisch zu ringen begann, am reinsten und sinnfälligsten verewigt. ::

:: Kant wie Bach sind, aus unserer Zeit betrachtet, zwei das Weltbild des deutschen Mittelalters abschließende und überragende Symbole, deren Bedeutung für die Zukunft, besonders auch für unsere Zeit, in der Zusammenfassung eines ungeheuren Kreises verstandesmäßigen und gefühlsdurchdrungenen Gehalts liegt. ::

:: Johann Sebastian Bachs Bedeutung für die Kunst, für die Musik, ist ebenso völkisch umgrenzt und zugleich allgemein menschlich — menschlich insofern, als das überragend völkisch Bedingte den ganzen Kreis des menschlich Faßbaren umfaßt — als Immanuel Kants Bedeutung für die Wissenschaft, die Philosophie. Diese beiden Genien als Männer des Barockzeitalters zu werten, hieße der Form des Ausdrucks den Vorrang vor dem Inhalt geben. Es ist gar nicht zu leugnen, daß die kunstvoll verschlungene Periodik des Kantischen Stils, gleichgeartet der kunstvollen Synthese seiner Gedanken, daß die kunstvolle, langatmige Bauart der Bachschen Sätze etwas der Barockarchitektur und ihren Gesetzen Verwandtes, also historisch an die damalige Zeit Gebundenes hätten. Aber ebenso wie der kategorische Imperativ der Pflicht einem Friedrich dem Großen wie einem Bismarck, dem nordisch bestimmten Menschen überhaupt immanent zu sein scheint, ebenso gelten die Gesetze der Bachischen Polyphonie und Homophonie schlechtweg als nordisch gedachte und gefühlte Gesetzmäßigkeiten in der Musik. Die Einflüsse des italienischen und französischen Stiles bei Bach sind doch in der Feueresse deutscher Gedankenklarheit und zuchtvoller Empfindung geläutert und gereinigt. Keine Form des Bachischen Ausdruckes ist spezifisch Barock, oder spezifisch kirchlich, oder spezifisch weltlich, oder pietistisch, sondern immer künstlerisch, menschlich und persönlich geadelt. Bachs Werk umschließt ähnlich wie Beethovens die ganze Vergangenheit ein, Licht seiner ureigenen Genialität, des edlen deutschen Menschen, der zeitlos in der Zeitgebundenheit, einfach in der Vielgestaltigkeit und bewußt im Unbewußtsein schafft. ::

„Das Münchener Bachfest" von Dr. B. 126/3. 6. 1927.

Beethoven

:: Es ist weniger von Belang, in den Werken dieses größten Musikers aller Zeiten eine Vorbereitungszeit und drei Perioden, zwischen deren letzte beide eine Übergangszeit verlegt wird, festzustellen, sondern Beethovens geistigen und seelischen Zusammenhang mit Kunst und Wissenschaft, mit den sozialen und politischen Strömungen jener bewegten Tage aufzustellen. Es ist weniger von Belang, den Einfluß seiner Lehrer Neefe, Haydn, Schenk, Albrechtsberger, Salieri und ihrer Stilschulen zu analysieren und herauszuarbeiten, als dem Pulsschlag des Lebens nachzufühlen, der keines vor ihm schaffenden Musikers Werke mit ähnlicher Kraft durchzuckt. Auch aus den Arbeiten eines Schütz, Händel, Bach, Mozart, Haydn blickt, oft zwischen Form und Formel wie zwischen Gitterstäben eines Fensters, oft aber auch schon mit freiem, lichtem Auge der deutsche Mensch großer Jahrhunderte hervor. Aber erst Beethoven steht kraft seiner Persönlichkeit der

Kunst und dem Leben völlig frei gegenüber. Er schafft den neuen, ungebundenen, sozusagen den „freizügigen“ Künstler, der die Musik von den Fesseln des Handwerks und damit auch von den gesellschaftlichen Hemmnissen eines soliden Zunftwesens befreite. Er verkörpert den Künstler des 19. Jahrhunderts, mehr noch, den modernen Menschen, der gegen eine zerfallende Welt bewußt Stellung nimmt, nicht als zerstörender Umstürzler, sondern als freiheitsliebender, fortschrittlicher und gesinnungsstarker Idealist!::

:: Die überragende Größe und Gewalt seiner Werke erscheint vielen so abgründig, daß sie sich hinter Betrachtungen flüchten wollen, ob Beethoven zu den Klassikern gerechnet werden könne, ob man ihn als Romantiker ansprechen müsse und manches andere. Auch diese Fragestellung erscheint so wenig das Wesen des Genies zu erfassen als nur formalästhetische Stilkritik oder inhaltsästhetische Wortklauberei. An Beethoven wird eben deutlich, daß jeder große Künstler vom Romantiker und Klassiker oder, um mit Nietzsche zu sprechen, vom Apollinischen und Dionysischen, von Geist und Gefühl, von Verstand und Temperament ein gleiches Maß in sich schließt, gleich mächtig von diesen beiden Urtrieben der Kunst überkommen ist und sein muß. ::

„Auf der Wende der Zeiten“ von Dr. Hans Buchner. 70/26. 3. 1927.

Alfred Rosenberg:

Beethoven

:: Wie ein Titan aus Urweltszeiten bändigt und entfesselt Beethoven noch heute die Menschenherzen; gerade heute mehr denn je. Heute gärt die ganze Welt und will keinen Klassizismus, kein harmonisch Formales, sondern Willenhaftes, Romantisches, Gotisches.

Aus allen großen Gestalten des germanischen Abendlandes schälen sich zwei Menschentypen heraus. Die eine will das Geheimnis des Lebens wie eine umzingelte Festung gleichsam von allen Seiten erobern, um sie durch weltumfassende Strategie mattzusetzen. Das war die geistig-seelische Haltung eines Leonardo, eines Descartes, eines Kant, eines Leibniz, eines Goethe. In ihnen allen lebte die Sehnsucht nach einer Universalität des allumspannenden Geistes, ein allseitiges Streben und Forschen.

Der andere Typ geht dem Geheimnis des Daseins mit doppelter Energie von fast nur einer Seite zuleibe. Er will die Festung im Ansturm zerbrechen, um ihr Inneres bloßzulegen. Das war der Urtrieb in Michelangelo, in Rembrandt, in Schopenhauer, in Wagner.

Zu diesem zweiten Typ gehört auch Beethoven. Er griff dem „Schicksal in den Rachen“ und bekannte sich zur Kraft als der Moral der Menschen,



die sich vor anderen auszeichnen. Darum tritt seine Dämonie in der heutigen Zeit mythisch-politischer Romantik stärker hervor als in Zeiten eines beschaulich-friedlichen Daseins. Unsere Epoche braucht in ihrem geistigen Kampf eine langsame strategische Methode weniger als eine einseitige, ja unduldsame Einstellung. Wenn alte Werte zerbrechen und neue geboren werden, versammeln sich naturgemäß alle Kräfte willenhaft gegen einige wenige Punkte, letzten Endes gegen ein Kraftzentrum.

So gewiß einmal nach dem Siege wieder eine Zeit rhythmischer Entspannung kommen wird und die Epiker und „Klassiker" des Lebens wieder erneut zu wirken beginnen werden, so gewiß ist heute das einseitig Willenhafte das Primäre. ::

:: Wer begriffen hat, welches Wesen auch in unserer Bewegung wirkt, der weiß, daß ein ähnlicher Drang in uns allen lebt, den Beethoven in höchster Steigerung verkörperte. Das Stürmende über den Trümmern einer zusammenbrechenden Welt; die Hoffnung auf einen eine neue Welt gestaltenden Willen; die starke Freude durch leidenschaftliche Trauer hindurch.

Laufet, Brüder, eure Bahn
Freudig, wie ein Held zum Siegen! ::

„Beethoven" von Alfred Rosenberg. 70/26. 3. 1927.

Adolf Dresler:

Serenade im Brunnenhof der Residenz

:: Lustig plätschert der alte Brunnen in der Mitte des Hofes, während an dessen beiden Schmalseiten die Giebelfronten vom gelben Licht der Fenster aufleuchten. Wolkenlos ist der klare Sommerhimmel, an dem langsam die Nacht heraufdämmert. Steil ragt die Turmspitze des Nordbaues über das seltene Bild hinaus, das in seiner Stimmung an die Gemälde des Meisters Spitzweg erinnert. Zauber der Romantik umspielt den Hof, an dessen Längsseiten jetzt zahllose Glühbirnchen aufflammen, während der letzte Schein des sinkenden Tages den immer dichter werdenden Schatten der Nacht weicht. Das lustige Plätschern des Brunnen wird abgestellt und die zarten Klänge des Streichorchesters versetzen uns in die Zeit zurück, als an deutschen Fürstenhöfen die Kunst eine Pflegestätte fand und dem Schaffen deutscher Meister Förderung zuteil werden ließ.

•

Kein Ton des prachtvollen Spiels geht verloren; auch in dem besten Konzertsaale könnte man keine bessere Akustik finden. Hier aber erhöht die malerische Umgebung und der Blick in den freien Nachthimmel noch den

musikalischen Kunstgenuß. Und dann wird nach den Darbietungen des Kammerorchesters noch ein besonderes getan: ein Scheinwerfer beleuchtet den Turm des Nordbaues und von seiner Höhe herab läßt sich ein Bläserchor vernehmen, so daß man denken könnte, das alte Weihnachts- und Neujahrsblasen von den Kirchtürmen deutscher Städte sei wieder auferstanden.

Die Töne scheinen sich langsam auf die Zuhörer herabzusenken, über ihnen zu verweilen und dann wieder in das Dunkel des Äthers zu entschweben, in den Tausenden von Ohren da drunten das Gefühl feierlicher Ergriffenheit zurücklassend.

Zum Schluß lassen sich Chöre vernehmen und die menschliche Stimme bildet mit ihren Leistungen eine willkommene Ergänzung zu den Klängen der Instrumente. Die Feierlichkeit der Stimmung wird gelöst in einem freien Gefühl gehobener Freude und obwohl die zahlreichen Zuhörer sich dieser Umgebung wegen nicht zum warmen Beifall des Konzertsaales hinreißen lassen, so sieht man es doch ihren Gesichtern an, daß sie das Gebotene als ein Erlebnis besonderer Art betrachten und es befriedigt in der Erinnerung mit nach Hause nehmen. ::

„Serenade im Brunnenhof der Residenz" von Dr. 170/24. 7. 1928.

Lili Stutzmann:

Vasa Prihoda

:: Die letzten Tage standen im Zeichen der Geige! Verschiedenste Schattierungen ließen sich feststellen! Wenn ich nun Vasa Prihoda an die Spitze stelle, so nicht etwa deswegen, weil seine Darbietungen die künstlerisch wertvollsten wären, sondern weil er ein Schulbeispiel gibt: künstlerische Auswirkung bis zur letzten Erfüllung oder blendendes Musikantentum. Er zieht nun mit seiner außergewöhnlichen musikantischen Begabung die Kultivierung der letzteren Gattung vor und begnügt sich mit der eleganten Equilibristik des reinen Virtuosentums. Innerhalb dieser Grenzen, die sehr rasch erschöpft sind, entwickelt er einen Klangzauber, den ihm so leicht keiner nachmacht, ob dies nun in einer Flageolettskala, in Glissandis oder in Doppelgriffpassagen zu Gehör kommt. Die Süßigkeit des Klanges also restlos anerkannt, ist es nicht angängig, einen Johannes Brahms mit Zuckerüberguß zu spielen, ebenso wie Johann Sebastian Bach zum Gegenstand einer Musikakrobatik zu machen. Warum immer wieder die Virtuosen unsere deutschen Klassiker in den Bereich ihres Tätigkeitstriebes ziehen, wo sie noch nicht einmal die Erfolge erzielen können, die sie beabsichtigen; denn die Wirkung, die sie erstreben, gelingt dann doch nur im rein äußerlichen, wo sie ihre Künste spielen lassen können, so in der Carmenfantasie von Sarasate, oder in einer eigenen Bearbeitung des Rosenkavalierwalzers, auch

wohl in dem Tschaikowskykonzert, das Prihoda wohl rassisch verwandt ist. So bleibt als positives Ergebnis eine Höchstleistung an Virtuosität zu buchen und ein äußerer Erfolg, der ihm gewiß ist von einem Publikum, das in dieser den höchsten „Kunstgenuß" findet; und die Raserei erreichte den Kulminationspunkt in den Stücken, die dem ernsten Musikfreund völlig uninteressant bleiben müssen. ::

„Im Zeichen der Geige — Aus den Münchener Konzertsälen" von L. St. 29/29. 1. 1932.

Josef Stolzing-Cerny:

Das Bayerische Staatstheater-Orchester

:: Niemand wird ernsthaft bestreiten können, daß das Orchester der Bayerischen Staatstheater bisher zu den allerbesten deutschen Instrumentalkörpern gehört. Die bayerische Regierung muß also dafür Sorge tragen, daß unserem ausgezeichneten Orchester wenigstens dieser Rang gesichert bleibe. Die erste Voraussetzung dazu aber ist, daß die Musiker, deren hoher Künstlerschaft unser Orchester seinen Ruf zunächst verdankt, München auch erhalten bleiben und nicht der Lockung folgen, in andere Staatsorchester einzutreten, wo die Bezahlung eine wesentlich bessere ist. Stehen doch heute die Mitglieder des Orchesters der Bayerischen Staatstheater in einer Besoldungsklasse, die der von Orchestern zweiten, ja sogar dritten Ranges in Deutschland entspricht! Das ist eine so unerhört schlechte Bezahlung, daß dagegen die Ausrede des Finanzministers, er habe kein Geld, einfach verstummen müßte.

Zu dieser schlechten Bezahlung kommt noch, daß unser Staatsorchester infolge der Festspiele nur vier Wochen Ferien hat, wogegen die Mitglieder aller anderen Staatsorchester über einen wesentlich längeren Sommerurlaub verfügen. Man darf dem Moloch des Fremdenverkehrs nicht auch noch unser Staatsorchester opfern! Denn es ist klar, aus rein menschlichen Gründen, daß die künstlerische Leistungskraft unseres Staatsorchesters sinken muß, wenn seine Mitglieder bei ihrem überaus angestrengten Dienste nicht die nötige Erholung finden, und infolge ihrer höchst ungenügenden Besoldung München den Rücken kehren. ::

:: Nach unserer Kenntnis der Dinge können wir uns des Eindrucks nicht erwehren, daß in unseren Staatstheatern auf der einen Seite kleinlich gespart und auf der anderen um so mehr aus dem Vollen gewirtschaftet wird. Und zwar vorwiegend sind es die Inszenierungsexperimente ... ::

:: Wäre es nicht besser, wenn die Leitung unserer Staatstheater ihr Bestreben darauf richtete, mit den vorhandenen reichlichen Ausstattungs-

mitteln aus der Vorkriegszeit zu wirtschaften und das Hauptaugenmerk auf die darstellerische Herausarbeitung der Stücke zu richten, anstatt auf die Inszenierung ein so großes Gewicht zu legen? ::

:: Kurz und gut, wir meinen, daß sich wohl die im Verhältnis sicher bescheidene Summe, die eine entsprechende Aufbesserung der Gehälter der Mitglieder unseres Staatsorchesters darstellt, durch Ersparnisse überflüssiger Ausgaben auf der anderen Seite hereinbringen ließe. ::

:: Der Verwaltung unserer Staatstheater aber sollte man mit großen Lettern die klassischen Worte in ihre Büros schreiben: „Wirtschaft! Horatio! Wirtschaft!" ::

„Unser Staatstheater-Orchester" von J. St—g. 74/26. 6. 1925.

5. Bildende Künste

Malerei-Kritiken

Bernhard Funck:

Das Judentum in der Malerei

:: Da die Juden, wie sie selber nun nach und nach zugeben müssen, eine volkliche und staatliche Begrenztheit darstellen, müssen sie es sich nun auch gefallen lassen, in der Kunstbetrachtung national gewertet zu werden. Zwar kann hierbei nicht viel herauskommen, denn sie leben zu sehr im Geisteskreis ihrer Wirtsvölker. Sie sind Epigonen der Großen und deren Strömungen, und wo sie hier nicht fähig sind, Bestehendes selbst nur nachzuahmen, wie es meistens der Fall ist, da endlich gründen sie eigene Systeme, in denen sie sich ganz wie zu Hause fühlen können. So hat die schönheitsdürstende Menschheit den Juden die neuen Kunstrichtungen zu verdanken: Expressionismus, Futurismus, Kubismus und als die erlösendste von allen, den Dadaismus. Doch hat die Leitung der Kunstausstellung in bedauerlicher Kurzsicht die drei letzten Richtungen nicht zu Auge kommen lassen, so daß wir lediglich Zeugnisse des Expressionismus bewundern können, die teilweise allerdings schon den Übergang zum — Barbarismus darstellen.

— Doch wieder zum Ernst. Das Judentum nimmt für sich in Anspruch, die kulturell führende Schicht in Deutschland zu sein, wenigstens müßte es sie nach dem Anteil sein, den es der deutschen Kunst an Literaten, Kritikern, Kunsthändlern, Bühnenleitern und Vertretern der allerjüngsten Richtungen stellt, nämlich mindestens 50 v. H. Hier hätte es Gelegenheit, den



Beweis für seine Fähigkeit zu erbringen, denn gerade die bildende Kunst ist ein unbestechlicherer Wertmesser als die Literatur. Die bildende Kunst ist der Niederschlag der wahren, der innerlich-echten, der geistigen Kultur, in ihr ist kein Platz für talmudische Geschmeidigkeiten wie in der Literatur, klar und gebieterisch fordert sie ihren Tribut, und wehe, wer ihn nicht leisten kann! ::

„Die Kunstausstellung im Münchener Glaspalast" von Bernhard Funck. 76/26. 8. 1920.

Otto von Kursel:

Max Liebermann

:: Unsere Kunstschriftstellerei hat sich das Recht angemaßt, die Maler in Kleine, Große und Größte einzuteilen, ihnen gute und schlechte Noten auszustellen, und sie nützt damit weder dem Schaffenden noch dem Genießenden — höchstens dem Kunsthandel, dem der „größte Meister" den größten Gewinn bringt. Für den Beschauer kann es sich nur darum handeln, ob er den Künstler versteht, d. h. ob er durch dessen Werk eine künstlerische Erregung empfängt. Das Amt des Kritikers sollte es sein, diesem Verständnis nachzuhelfen, die Erregung zu vermitteln oder zu warnen, nicht aber ein Urteil zu diktieren.

Liebermann ist das beste Beispiel für den Mißbrauch der Pressediktatur: Sein Ruf ist auf so vielen Druckseiten unerschütterlich festgestellt, daß wir es kaum noch wagen, die bei Caspari ausgestellten, in rötlichen und grünlich-grau-blauen Tintenfarben hingestrichenen Bilder so zu malen, wie wir sie empfinden, als sachliche Lieblosigkeiten. Diese, mit großer Leichtigkeit äußerlich und augenblicklich gefaßten Dinge lösen keine Freude aus (am ehesten noch die kleine Landschaft unter der durchleuchteten Weide) — sie sind nur „gekonnt" und in ihnen tut sich die Kluft auf, die ihn von dem Deutschen trennt. Hausenstein sagt von Liebermann: „Sein Blut ist alt, wohlgezogen, von historischer Unendlichkeit" und beweist weiter (wohl gegen seine Absicht), wie undeutsch dieses Blut ist: „Das Wesen ohne Herz", „Witz, Nerven, Augen, Dialektik", der Maler der „prompten Wirklichkeit". Dieses mögen die größten Vorzüge seiner Rasse sein, sie stehen aber so sehr im Gegensatz zu dem Wesen des deutschen Malers, von dem wir (die heute außer Kurs gesetzte) Verinnerlichung, Hingabe, Fanatismus des Ausdrucks, das Malen mit dem ganzen Herzen erwarten, daß wir zum mindesten ablehnen müssen, ihn mit Haut und Haaren als „deutschen" Meister hinzunehmen. Liebermann verkörpert fraglos das heutige Berlin in seiner nervösen Hast und Ruhelosigkeit, in seiner vollkommen materialistischen und internationalen Weise im Gegensatz zum preußisch-tüchtigen Berlin Men-

zels, und Pauli zögert nicht mit dem immerhin überraschenden Vergleich: „Liebermann über Menzel wie der Weltmann über dem Spießer." ::

„Max Liebermann (Zur Ausstellung von zwölf neuen Werken des Künstlers in der Galerie Casparis)" von D. v. K. 199/27. 9. 1923.

Max von Millenkowich[24]:

Karl Caspar

:: Die Bewußtheit solcher Empfindung, wie sie die Malerei K. Caspars zeigt, hat etwas Beunruhigendes. Zweifellos liegt die Art des Malens, die Wahl der Vorwürfe in der Luft; aber der Künstler hat nicht die Kraft in seinen Werken, den nervös-aufreibenden Elementen unserer Zeit etwas ent„gegenzustellen", das als Ruhepunkt gelten könnte. Es hat etwas Lächerliches an sich, die Versuche zu sehen, die in der Wahl religiöser Motive und maltechnischer Eigentümlichkeiten ruhen. Die Derbheit, mit der oft Pinselstriche hingehau'n sind, grenzt ans Brutale. Sie hat aber nicht den Hauch der Kraft, sondern den einer konstruierten Größe. Einige Bilder sind da, die in der Farbe sehr gut sind, wie „Hubertus" (22), „Frauen am Brunnen" und „Die drei Könige", „Geburt und Hirten". Dagegen reizte die violett-braune Tönung der meisten Bilder direkt zu kunsthistorischem Vergleich. Ein übles Zeichen. Das Fragmentarische, das Flüchtige aller Erscheinungen mag einen nach psychologischen Eigenarten im Künstler Schnüffelnden befriedigen, nicht aber den, dem das Werk in erster, der Künstler aber in zweiter Linie gilt. ::

„Karl Caspar — Galerie Caspari" von M. M. 32/22. 4. 1922.

Josef Stolzing-Cerny:

Edmund Steppes

:: Wenden wir uns zunächst Edmund Steppes und seiner Schule zu, durch eine stattliche Anzahl von Bildern und Zeichnungen vertreten. Bei diesem Meister dominiert das Gerippe eines jeden in gut deutscher Art gemalten Bildes, die Form, also das Zeichnerische. Unbedingt ist Edmund Steppes einer der allerersten Zeichner, die wir gegenwärtig in Deutschland haben. Man muß seine Skizzenbücher, seine Studien gesehen haben, wie er Bäume, Steine, Felspartien, Tiere usw. mit seinem sicheren Stift lebendig festhält, wie schon jede dieser Skizzen sich zu einem kleinen Kunstwerke abrundet, um das richtige Verhältnis zu seinem Schaffen zu bekommen. Fast scheint es, als ob diese virtuose Ausbildung von Auge und Hand auch be-

[24] = Max von Millenkowich? Nach den Angaben von Josef Stolzing-Cerny kommt dieser als Münchener Berichterstatter für bildende Kunst nicht in Frage.



stimmend einwirkt auf seine künstlerischen Vorwürfe im Landschaftlichen, die Vorliebe für das Romantische in der leblosen Natur, seltsam gestaltetes Gestein und wunderlich verästeltes Gezweig mit weit ausgreifendem Geäst in schlangenartigen Windungen. In dem Kolorit seiner Bilder fällt der harmonische Zusammenklang der Farben auf, bei Abstimmung auf große Flächen wird aber nie das Detail vernachlässigt. ::

:: Wenn er in eine Landschaft Menschen hineinsetzt, so geschieht dies mit gewisser Stilisierung auf wenige Linien wie im Drachenkampf. Ein fein gemalter Mädchenkopf verrät auch den bedeutenden Porträtisten.

Wir wissen, daß Meister Steppes in seiner Technik von außerordentlicher Sorgfalt ist, daher er nur auf eigens präparierte Holzplatten malt. Diese technische Gediegenheit finden wir auch bei seinen Schülern, zu deren hervorragendsten Flügel gehört. Dieser stellt mehrere Landschaften aus, die ein geradezu geniales Können zeigen. Wie lebensvoll weiß dieser Künstler Wald und Wiese und Wasser zu malen, wie tief wirkt bei ihm die Fernsicht, wie duftig der Himmel und wie zart die Beleuchtung. ::

:: Siegfried Cerny ist ein Dichter in Farben mit unverkennbarer Neigung zur katholischen Mystik. In der Form haben seine Bilder etwas Asketisches. So das nackte Weib, dessen gespreizte Glieder an gotische Formgebung gemahnen, während wieder die langhin flatternde Haarsträhne an Sandro Botticelli erinnert. ::

„Erste oberdeutsche Ausstellung Galerie Paulus" von J. St—g. 45/20. 5. 1925.

Lovis Corinth †

:: Unbedingt sank mit Lovis Corinth eine ursprünglich starke, aber später immer mehr verlotterte Begabung ins Grab. Seine Stärke lag, was für das vorherrschend Feminine in seinem Wesen charakteristisch war, im Kolorit, seine Schwäche in der Zeichnung, also in der Architektur. In ihm steckte etwas von dem Triebhaften des Renaissance-Menschen, dem auch das leidenschaftlich-sinnliche Leben entsprach, das er führte, bis ihn eine schwere Erkrankung niederwarf, von der er sich ganz nicht mehr erholen sollte. An ihren Folgen ist er dann auch gestorben.

Zu einer inneren Harmonie, die in seinem künstlerischen Schaffen einen adäquaten Ausdruck gefunden hätte, hat er es nie gebracht; durch sein ganzes Leben geht ein Riß, der sich auch in seiner Kunst zeigt. Einerseits die starke Sinnlichkeit des Künstlers, die aber immer im Erdhaften stecken bleibt, weshalb die nackten Frauenleiber, zu deren Modellen er zumeist käufliche Weiber nahm, sich niemals wie bei den ersten alten Meistern, dann bei einem Moritz von Schwind, Hans Thoma und Arnold Böcklin zu jener

reinen Schönheit verklärten, in die sich der Beschauer zu versenken vermag, ohne etwas anderes als das bloße ästhetische Wohlgefallen zu empfinden. Ein Erdenrost, zu tragen peinlich ...

Anderseits eine wahrhaft inbrünstige Sehnsucht nach Erlösung, Heilung, welcher Zug sich in seinen religiösen Bildern zeigt, die er für protestantische Kirchen malte. Aber bestenfalls verwechselte er, indem er mit der Gestaltung eines religiösen Vorwurfs rang, die jungfräuliche Mutter des Heilandes doch nur mit einer Magdalena, wenn sie eine soeben begangene Sünde wider das sechste Gebot abzubüßen sich bemühte und dabei doch mit der süßen Erinnerung an diese kämpfte ...

Der Lorbeerkranz der Meisterschaft blieb einem Lovis Corinth versagt; auf ihn lassen sich die Worte Goethes über den Dichter Lenz anwenden: „Er wußte sich nicht zu zähmen und so zerran ihm sein Leben und Dichten." ::

„Lovis Corinth †" von J. St—g. 96/22. 7. 1925.

Anselm Feuerbach

:: Durchschreitet man die Säle in der Neuen Pinakothek, die uns mit der Ausstellung von fast dreihundert Werken Feuerbachs einen abgerundeten Eindruck seines Schaffens bieten, so überkommt uns eine von den vier Ehrfurchten, von denen Goethe spricht: Die Ehrfurcht vor dem, was über uns ist. Um so erschütternder packt uns diese Ehrfurcht, als Anselm Feuerbach einer von den nicht gerade wenigen deutschen Künstlern war, deren eigentliche Größe erst nach ihrem Hinscheiden von ihrem Volk anerkannt wurde. In der heiligen Flamme einer schier titanischen Schaffenskraft verzehrte sich das Leben dieses Großen, in einer Schaffenskraft, die allerdings durch das Feuer eines stark erotischen Trieblebens genährt wurde. Aber diese sexuelle Sinnlichkeit machte auf dem geheimnisvollen Wege bis zu jenem Punkte, wo der göttliche Funke die Eingebung dem Begnadeten, die Kraft der genialen Widerspiegelung des Weltbildes verleiht, eine Läuterung durch, die sie von allen Erdenschlacken befreite.

In diesem Werdegang liegt die Größe Feuerbachs, die ihn auch zu jenem bedeutungsvollen Bruche mit seiner ersten Schaffenszeit führte, als die Antike groß und lebendig vor ihm auferstand und ihm fürderhin den Pinsel führte. ::

:: Historienmaler im Stil des ziemlich theatralisch eingestellten Piloty ist er nur in seinen minderwertigen Schöpfungen wie in dem Kolossalbild „Privilegienerteilung durch Kaiser Ludwig den Bayer", das in der Nürnberger Handelskammer sonst hängt, aber in seinen besten Eingebungen durchbricht das rein Menschliche, in der Idealgestalt der nordischen Rasse geschaut, das zeitlich so vergängliche Erscheinungsbild geschichtlicher Gescheh-

nisse. Allerdings getrübt durch den rassischen Zwiespalt in der Person des Künstlers selbst.

Darüber belehren uns die Selbstbildnisse des Künstlers am besten. In seiner männlichen Schönheit entstammte er unbedingt einer nordisch-westischen Blutmischung, was namentlich sein 1847 geschaffenes Selbstportrait verrät, das ihn uns mit einem Barett auf dem Haupt zeigt. So erklärt es sich wohl auch, daß ihn seine Leidenschaft zu jener Nanna hinzog, die er immer und immer wieder malte. In Nanna verkörperte sich das Erscheinungsbild der schönen Römerin: Dinarisch-westischer Rasse. Sie stand ihm auch Modell zu seinen Iphigenienbildern: Das Land der Griechen mit der Seele suchend! Und ein Zug weher Sehnsucht geht durch sein ganzes Schaffen. Ihn, den deutschgeborenen Künstler, zieht es mit magischer Gewalt nach Italien; er ist überglücklich, als es ihm das Stipendium des Großherzogs von Baden ermöglicht, den Sehnsuchtstraum nach dem Süden zur schönen Verwirklichung reifen zu sehen, und trotzdem blickt seine taurische Iphigenie schmerzlich-sehnsüchtig über das Meer hinaus in unbegrenzte Weiten, von wo sie das Nahen der Erlösung erwartet:

Und sagst du dir nicht selbst, wie ich dem Vater,
Der Mutter, den Geschwistern mich entgegen
Mit ängstlichen Gefühlen sehnen muß? ::

„Anselm-Feuerbach-Jahrhundert-Gedächtnisausstellung" von Josef Stolzing-Cerny. 214/15.—16. 9. 1929.

Stuck und Böcklin

:: Daß der 1863 geborene Franz von Stuck just aus einer Kunstgewerbeschule hervorging, in der auf das Technisch-Praktische das Hauptgewicht gelegt wird, war für seine Entwicklung als Künstler bestimmend, was man aus seiner souveränen Beherrschung der Form und der gediegenen Malweise unschwer erkennt. Anderseits aber ist Stuck ohne Böcklin nicht denkbar: der große Schweizer war sein geistiger Pate.

Der Unterschied zwischen diesen beiden Meistern liegt darin, daß Böcklin eine Naivität der Schaffens besaß, die Stuck durch Verstand ersetzte. Die Fabelwesen, die Böcklins Phantasie erschuf, sind wenigstens in seinen besten Bildern mit einer Selbstverständlichkeit in die Natur hineingesetzt, aus ihr heraus gestaltet, daß man sie als eine künstlerische Wahrhaftigkeit hinnimmt. Das Schweigen im Walde, Spiel der Wellen, Kentaur in der Dorfschmiede, Kentaurenkampf, Pan im Schilf wirken so unmittelbar, daß wir sie weniger als Personifikationen von in uns durch die Natur erweckten Stimmungen empfinden, denn als Gestalten des Lebens, die uns um so vertrauter ansprechen, als sie durch einen Humor verklärt werden, den Stuck nicht besaß. Dessen Fabelwesen haben vielmehr einen dekorativ-theatralischen Charakter;

sie sind eine Popularisierung der Böcklinschen Gestaltenwelt. Sie verhalten sich zu dieser ungefähr wie eine für Blechmusik eingerichtete Bearbeitung von Wagnerschen Motiven aus einem seiner Musikdramen zu der ursprünglichen Partitur.

Es erscheint daher begreiflich, daß das Kunstempfinden des Durchschnitts über Stuck Böcklin vergaß. Um so mehr als den ohne Modell gestalteten Frauenkörpern Böcklins jene erotische Sinnlichkeit fehlte, die der Weiblichkeit Stucks auf seinen Bildern einen etwas jenseits von der Kunst liegenden Reiz verleiht. Das Gegensätzliche in der Rasse mag hierbei ausschlaggebend gewesen sein: Böcklin war eine rassisch vorwiegend nordisch bestimmte Persönlichkeit, Stucks Erscheinungsbild dagegen deutet unverkennbar auf westisch-dinarisches Blut hin. Nicht in der Leuchtkraft der Farben, die bei Hans Makart, der leichtsinnig mit den zwar sehr effektvollen aber rascher Zersetzung verfallenden Asphaltfarben hantierte, strahlender war, sondern in der Persönlichkeit waren Stuck und Makart, auch in ihrem Äußern, ähnliche Naturen. Beiden glühte im Brennpunkt ihres Schaffens der lockende, gleißende Frauenleib, beiden stellten sich schöne Frauen gern als Modell, aber während die Böcklinschen Frauengestalten als Naturgewalten oder Naturstimmungen entkörperlicht und daher keusch wirken, denkt man heute unwillkürlich sowohl bei den Stuckschen wie bei den Makartschen weiblichen Nacktheiten an ausgezogene Revuegirls. ::

„Sammelausstellungen im Glaspalast zu München" von J. St—g. 161/14.—15. 7. 1929.

Romantik und Mystik in der Malerei .

:: Über Malerei zu schreiben, ist fast ebenso schwer wie über Musik, da man einer Kunst, die sich unserem Gehirn nur durch den Sehnerv offenbart, mit Worten genau so wenig beikommen kann, wie es möglich ist, dem Leser durch die Schilderung eines Musikstückes auch nur einen blaßen Begriff davon zu geben. Man vermag nur das eine: Den Eindruck darzustellen, den ein Gemälde oder ein Tonstück auf uns macht. Ein subjektives Werturteil kann man fällen — nichts weiter. Dem Leser bleibt es dann überlassen, sich das betreffende Bild anzuschauen oder das betreffende Musikstück anzuhören und man mag es dann ihm anheimstellen, ob er zu dem gleichen Urteil kommt wie der Kunstästhetiker. ::

:: Romantik und Mystik sind Weltanschauungen, die miteinander nichts gemein haben. Die Welt des Romantikers ist, um mit einem Paradoxon zu sprechen, unwirkliche Wirklichkeit, eine Fata Morgana der Sehnsucht, eine Zurückspiegelung in längst verwehte Zeiten, ein Traumland. Damit soll aber nicht etwa behauptet werden, daß der romantisch veranlagte Künstler sich bei der Gestaltung seiner Eingebungen immer in die Ver-

gangenheit, sagen wir ins Mittelalter, flüchtet; er kann auch seine Zeit in romantischer Verklärung sehen. So wird der Romantiker, um ein Beispiel aus allerjüngsten Monden zu wählen, in dem Flug der drei Ozeanbezwinger nicht einen Triumph deutscher Technik und Präzisionsarbeit und in den drei Fliegern die Verkörperung von Todesverachtung und stahlhartem Willen erblicken, sondern ein Abenteuer, dessen Helden die Fahrt ins Ungewisse, Unbekannte ebenso wagten wie der Ritter auf Böcklins bekanntem Bild, der das Schiff, das ihn an einen fremden Strand brachte, verläßt und nur im Vertrauen auf Gott und seine guten Waffen ins Ungewisse hineinreitet.

Anders der Mystiker. Zwar muß auch dieser, wenn er schaffender Künstler ist, aus der Welt der Erscheinung heraus gestalten, er kann sich nicht Fabelwesen ersinnen, die mit den Geschöpfen, wie sie die Erde bevölkern, nicht die geringste Ähnlichkeit haben, um das zu versinnlichen, was er uns durch seine Kunst verständlich machen möchte. Aber die Visionen, um deren Gestaltung er ringt, sind metaphysische Gesichte, die fester Formung widerstreben, weil letzten Endes alle Mystik Gefühl, Empfindung ist. Ausdrückbar eigentlich nur durch die Musik, weil diese „nämlich eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen, sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb ist eben die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten!" So schreibt Artur Schopenhauer . . . ::

„Kunstausstellung Glaspalast 1928" von Josef Stolzing-Cerny. 199/28. 7. 1928.

Plastik-Kritiken

M. M.[24]

T. C. Pilartz und Barlach

:: T. C. Pilartz zeigt sein großes Können in den Kopfplastiken. Die „Malaiin" und „Sphinx" bedeuten dem Frauenbildnis B. K. und G. Kaiser (21) gegenüber einen großen Fortschritt: weg von der Psychologie — hin zum rein plastischen Erlebnis, hinter dessen feinen Ausdrucksformen trotzdem das Wesentliche des einzelnen Kopfes verborgen liegt und deshalb um so tiefer ausspricht. Wenn diese Arbeiten zu einem unbedingt zuversichtlichen Anerkennen drängen, sind die figürlichen Darstellungen das Hemmende. In ihnen sieht man die Verkörperungen eines von Barlach ausgehenden Erlebnisses. Bedeutend und folgenschwer, denn das Maßgebende war somit zweidimensionaler Art. Hier findet sich in ausgesprochener Weise

die Verwischung der Grenzen zwischen Malerei und Plastik. Nicht genug, daß nur die Kunstgattungen — bildende Kunst, Musik und „Literatur" — ihren ihnen angestammten Boden verlassen.

Nein, die Plastik nimmt Formelemente der Zeichnung auf und geht ausschließlich auf Linie und Bewegung. So werden Bildwerke in der Art der großen Revolutionsfigur ungenießbar. Besser wirken sie in den kleinen Figuren. Selbst die Unterschiebung eines idealen, gehaltbetonenden Titels, wie Beter, Sturm, Dämmerung, ändert nichts an der unplastischen Art genannter Werke. Die Unendlichkeit der Stimmungen, der Bewegungen und des Spiels der Körper wird mit einem Element der Plastik nicht erschöpft, im Gegenteil hinweggerätselt. ::

„Bildende Kunst" von M. M. 13/14. 2. 1920.

Hanns Esterhammer:

Otmar Schrott-Vorst

:: Auf der Suche nach plastischer Kunst, die in unseren Tagen von der Kritik mehr oder weniger bewußt als Aschenbrödel behandelt wird, bietet sich dem Besucher ein Erlebnis eigener Art und zwingt ihn zur Andacht. Es sind die Bildwerke von Otmar Schrott-Vorst, eines Tiroler Künstlers, der frei, ohne Anlehnung an fremde Vorbilder, schmale Pfade wandelt und in inniger Beschaulichkeit nicht vom Ziele weicht. Seelische Gewalten zu meistern, ist ihm Bedürfnis, und sein Können steht seinem Willen nicht nach.

Seine „Salome", in staunende Betrachtung des Jochanaanhauptes versunken, hebt sich in nymphenhafter Schlankheit vom Sockel, jeder Nerv von innerem Erlebnis erschüttert — Triumphgefühl mit Naivität gepaart. In kühnem Aufwärtsschwunge kaum mehr zu überbieten, lodern die „Flammen", zwei ideal schöne Menschenleiber aus ringender, zuckender Umarmung empor. Von hohem Geistesschwunge, Phantasie ohne Manieriertheit, zeugt das Werk „Einigkeit". Auf unwegsamen Bergesgipfel ein Menschenpaar, Wahrzeichen und Mahnruf für das zertretene, geknechtete Vaterland — Selbstvertrauen und Erfüllung —, des Olympiers tröstlich Vermächtnis an die Menschheit „Wir heißen Euch hoffen" ist in greifbare Nähe gerückt. Der Torso einer Amazone, den Speer schleudernd, von klassischer Anmut und von warmen Leben durchpulst, muß restlos erfreuen. Die Büste von Pembaur ist von überzeugender Wahrheit, während man in der „Plato" betitelten den ins Heroische übersetzten Typ des Tiroler Landmannes wiederzuerkennen glaubt.

Zwei kleine Plastiken „Mann" und „Weib" in ihrer sich ergänzenden Negation das Problem lieblich erschöpfend, anspruchslos und doch bei gebändigter Ruhe von impulsiver Bewegung. Noch einmal zeigt sich des Künstlers sehnsuchtsvolles Herz in der „Madonna der Armut". Die

Porträt-Plastiken von Generalfeldmarschall von Hötzendorff und des Künstlers Matteo fordern zum Vergleich energischer und weicher Linienführung geradezu heraus.

Daß Schrott auch einen gesunden, urwüchsigen Humor sein eigen nennt, bestätigen die sonstigen Kleinplastiken in Bronze und Majolika. ::

„Die Galerie Paulus“ von H. E. 199/20. 11. 1925.

:: Er ist eine Dichternatur und ich möchte ihn mit seinem Landsmann Gleim vergleichen. Über dem Eingangstor seiner Ideenwelt steht das Wort „Heimattreue“ geschrieben, und so seinem Deutschtum getreu, erfüllt er seine Sendung. Ein feiner Würdiger des Künstlers, der seine Bedeutung ganz erfaßte, Albert Rabenbauer, schreibt über ihn unter anderem: „Alle seine Menschen sind mit der Ehrlichkeit und Lebensfrische des Südtirolers empfunden, mit naturnaher, handwerklicher Tüchtigkeit gebildet, so daß sie als lebenswarme Geschöpfe die Anteilnahme und Liebe jedes Beschauers erwecken. Lebenskraft und Lebensliebe sprüht aus seinen Gestalten. In ihnen spürt man die gesunde Bergluft, die Wärme der südlichen Sonne; in ihnen rauscht und stürzt die weiße Gischt des Bergbaches, auf ihnen liegt der verklärende Glanz des Firnschnees.“

In den Marmorbrüchen von Laas hat der Künstler in beispiellos hartem Ringen dem Steine mit der köstlichen Struktur die edle Form abgezwungen; die Vertrautheit mit dem Material erhebt ihn zum Herrscher über sein Werk und Technik; Technik in der Vollendung weisen alle seine Arbeiten auf. ::

:: Ein bezwingendes Beethovenrelief, eines seiner jüngsten Werke, ist von dem Widerschein der Güte verklärt. Der Versöhnungsgedanke leuchtet aus dem durchgeistigten Antlitz des Hohen.

Es besteht eine Ideenverwandtschaft zwischen Tondichter und Plastiker, was durch das Wort Klopstocks zum Ausdruck gebracht ist: „Architektur ist gefrorene Musik.“

Dann ist Plastik in ihrer weitesten Bedeutung als der Raumkunst edler Schatz ein zur Ruhe erstarrtes Tongemälde, die Kunst Schrott-Vorsts das verklärte Hohelied der deutschen Heimat und dieser „Beethoven“ der kontrapunktisch gesteigerte Harmoniesatz seiner liebenswürdigen Muse. ::

„Aus Münchener Künstlerwerkstätten — Otmar Schrott-Vorst“ — von H. E. 251/29. 10. 1926.

Dr. Franz Hofmann:

„Die Rossebändiger“ von Bleeker und Hahn

:: In einer Zeit wirtschaftlicher Not ist es doppelt erfreulich, wenn unser Stadtbild eine monumentale Bereicherung erfährt und ein wertvolles künst-

lerisches Streben der Gegenwart im Kunstwerk der Vergänglichkeit entrissen und in die Zukunft hinüber gerettet wird. Ein solches Werk sind die Rossebändiger von Bleeker und von Hahn, die kürzlich vor dem Hauptportal der Technischen Hochschule an der Arcisstraße zur Aufstellung gelangten.

Der Reiz dieses Werkes — man muß die Gegenstücke als Ganzes auffassen — ist die Lösung der gleichen künstlerischen Aufgabe von zwei bedeutenden Meistern im gleichen Zeitstil, aber mit den feinen individuellen Verschiedenheiten, die nur aus dem künstlerischen Persönlichkeitswert des einzelnen heraus verstanden werden können. Da der Schwerpunkt der Würdigung des Münchener Stadtbildes als Gesamtheit im Stile des Klassizismus ruht, ist ein Vergleich mit Hildebrand naheliegend. Er findet im klassischen Kriterium, der klaren Überschaubarkeit der Einzelwerke, ihrer Augengerechtigkeit auf den ersten Blick, seine Berechtigung. Legt man den Gesichtspunkt des Typischen und des Individuellen als Sonde an den Vergleich, so überwiegt bereits die Verschiedenheit besonders bei den Männergestalten der beiden neuzeitlichen Künstler gegenüber Hildebrand. Die Erstgenannten betonen stärker den Individualcharakter, während Hildebrand im Idealtypus der Gattung verweilt. Im Gesamteindruck liegt bei Hildebrand der Akzent auf der beglückenden Harmonie der Proportionen, bei Bleeker und bei Hahn in der verhaltenen inneren Spannung und dem feierlichen, archaisch anmutenden Pathos. Ich habe bei Betrachtung einer Ausstellung von Werken neuzeitlicher Münchener Maler, unter denen sich Baumhauer als bedeutendster befand, einmal der Meinung Ausdruck gegeben, daß ein Stil, den man magischen Realismus nennen kann, mir als der beachtenswerteste Gegenwartsstil erscheint. Die hier betrachteten Neuschöpfungen bestärken mich in dieser Meinung. ::

„Die Rossebändiger" von Dr. Franz Hofmann. 308/4. 11. 1931.

6. Kino und Film

Fritz de Crignis:

„Kino"

:: Der Rühr- oder Gesellschaftsfilm. Zu einem Rührfilm gehören ein junger Baron, dessen Familie unverschuldet verschuldet ist, eine Dame aus der Gesellschaft, die schön, aber falsch, und ein Mädchen aus dem Volke, das schöner, aber treuer ist. Der junge Baron soll die Dame heiraten, liebt aber das Mädchen aus dem Volke. Die sämtlichen Eltern schneiden deshalb Gesichter.

Nachdem sich so die Hauptbeteiligten vorgestellt haben, erscheint der Diener mit einem Tablett, auf dem der verhängnisvolle Brief liegt. Der Adressat liest den Brief, wackelt mit dem Kopf, zuckt mit den Lippen, zittert

mit den Händen, läßt den Brief möglichst ungeschickt zu Boden fallen und geht hinaus. Das ist sehr wichtig, denn hierauf baut sich die sogenannte Handlung auf. Alsbald erscheint durch Zufall diejenige Person, die den Brief auf gar keinen Fall lesen darf, hebt ihn auf, liest ihn und kriegt Krämpfe.

Im dritten Akte bekommt das Mädchen aus dem Volke ein Kind, das immer ein Mädchen ist. Der junge Baron heiratet die Dame, weil dem Vater die Pleite droht, und wird im vierten Akt dreimal betrogen.

Als Witwer begegnet er nach zwanzig Jahren in einem Café oder so seiner Tochter, die er noch nie gesehen hat, aber sogleich erkennt, weil sie von derselben Darstellerin gemimt wird, wie die Mutter und im selben Alter steht. Außerdem trägt sie das Medaillon mit seinem Bild um den Hals, das er damals der Mutter geschenkt. Er rettet die Tochter aus dem Sumpf.

Wird der junge Baron durch einen Bauernsohn, die Dame durch eine reiche Bauerntochter und das Mädchen aus dem Volke durch eine Kuhmagd ersetzt, so nennt man es Volksstück. ::

:: Der Aufklärungsfilm. Könnte auch heißen: Film zur Förderung der Prostitution. Junge Mädchen werden liebevoll darauf hingewiesen, wieviel vorteilhafter sie an einen sogenannten Kavalier ihre Liebe verkaufen, statt sie einem Manne aus ihren Kreisen zu schenken. Es wird ihnen gezeigt, was sie da für schöne Kleidchen bekommen, was es im chambre séparée für feine Sachen zu essen und zu trinken gibt und wie sie mit den Augen jonglieren müssen, um die Kavaliere einzufangen.

Wie rückständig ist doch gewöhnliche Arbeit gegenüber solch glänzenden Aussichten! ::

:: Der Detektivfilm. Der Detektiv hat fünf Akte lang aufzupassen, daß ihm die kurze Pfeife nicht ausgeht. Die Verbrecher haben aufzupassen, daß dem Detektiv nichts passiert, denn erstens siegt im Detektivfilm immer die Moral und zweitens darf ein Detektiv bei seinem 17. Abenteuer nicht totgeschlagen werden, wenn das 18. schon in Vorbereitung ist. Im Film hat der Detektiv stets einen jungen Mann als Assistenten, der die Gabe hat, sich zum Fangen von Verbrechern noch unlogischer anzustellen als sein Chef. Die Verbrecher nützen das aber weiter nicht aus, weil der Regisseur vorher jedem genau gesagt hat, wie dumm er sich anstellen soll. ::

„Kino" von Fritz de Crignis. 11/6. 2. 1921.

Alfred Rosenberg:

„Kino" und Film

:: Die Einwände der Künstler gegen das Kino sind zum großen Teil vollständig berechtigt, andere Einwände sind ebenfalls zuzugestehen, doch

sollten sie nicht das Ziel haben, die Flimmerleinwand aus der Welt zu schaffen, sondern das Wesen dessen, was sie darzustellen berufen ist, fester zu umgrenzen. Man darf vom Kino nicht verlangen, daß es Psychologie treibt, daß es Dramen bringt, die ganz persönliche oder Weltanschauungsprobleme behandeln, sondern man muß verstehen, (ganz abgesehen von seiner wissenschaftlichen Verwertung), daß es auf das bloße Auge, auf das Schaustück, auf die Erzählung eingestellt ist.

Daß es heute zu einem Instrument der Volkszersetzung geworden ist, ist wiederum die Schuld derjenigen verantwortlichen Kräfte des Staates, die versäumt haben, dieses Instrument in den Dienst des Volkstums zu stellen. ::

:: Eine völkische Regierung kann die weiße Kunst des Films in den Dienst einer völkischen Erneuerung stellen, genau so, wie eine deutschfeindliche Konzerngemeinschaft sie in den Dienst einer nationalen Zersetzung stellte. ::

„Das Kino" von Alfred Rosenberg. 81/1. 5. 1923.

:: Das Kino ist eine Stilfrage wie das Theater. Das Wesen des Theaters bedeutet zweifellos das Drama, d. h. die seelische Tiefe, die innerliche Verkettung zwischen Mensch und Schicksal, sei sie tragisch oder humorvoll. Diesen Stilbegriff des Theaters auf das Kino übertragen zu haben, war die erste Wurzel jenes Übels, das wir heute „Kino-Drama" betiteln. Das Theater ist drei- — das Kino zweidimensional. Im Theater geht man vom Innern zum Äußern, im Kino muß man mit dem Bild beginnen, d. h. von außen seinen Anfang nehmen. Es ist also stilwidrig und ungerecht, von dem neuen Darstellungsmittel etwas anderes zu fordern, als es seinem Wesen nach zu leisten imstande ist.

Das erste Gebot des Kinos ist also: keine Psychologie zu treiben, sondern durch Bilder zu erzählen. Erst wenn man sich resolut auf diese zweidimensionale Tätigkeit eingestellt hat, kann man hoffen, als Eindruck zum Schluß beim Beschauer an Tiefen zu rühren. ::

„Das Kino" von Alfred Rosenberg. 208/1. 12. 1925 (Vgl. das Novemberheft des „Weltkampf", Jg. 1925).

Dietrich Loder
und
Alfred Rosenberg:
Der Film

:: . . . hier ist es an der Zeit, einmal ein paar grundsätzliche Worte über die Verfilmungswut zu sagen: Wenn anders der Film in der Durchführung einer dramatischen Idee — nicht also in deren Formung — über-



haupt zur Kunst, d. h. zu einem gewissen Grade der Vollendung zu kommen vermag, so nur in einer prinzipiell anders gearteten Problemstellung und Stilistik, als wir dies aus Literatur und Sprechbühne gewohnt sind. Den Weg scheinen, abgesehen von ihrer einseitigen Tendenz und deren Wert oder Unwert, die neuesten Russenfilme zu weisen, soweit sie an Stelle des persönlichen Erlebens und der sich hieraus entwickelnden Tragik (im weitesten Sinn des Wortes) als Grundidee, als Thema den latenten Zustand setzen. Ein Film, der viele „Titel", d. h. viel begleitenden Text hat, ist schlecht, und daher muß der Film, der also dem persönlichen Empfinden nur die Grimasse als Ausdrucksmittel zur Verfügung stellen kann, überall da die persönlich-dramatische Problemstellung vermeiden, wo er nicht entweder unvollkommen oder lächerlich wirken will.

Dies gilt, wohlverstanden, nur für die Annahme und Voraussetzung eines wahrhaft rein künstlerischen Wollens. Ich bin mir sehr wohl dessen bewußt, daß im persönlichen Drama viel zu viel Kitschmöglichkeiten liegen, als daß eine geschäftstüchtige Filmproduktion darauf je verzichten könnte und dürfte. ::

:: Herr Loder hat im Vorstehenden sicher sehr beachtenswerte Gedanken niedergelegt. Der Sprung von einem Dichtwerk zum Film ist immer ein gewagter. Der innerste Grund liegt darin, daß man ein sich seelisch in der Zeit folgerichtig entwickelndes Drama in die Dimension des Raumes umschalten muß. Hier fehlt also notwendig innere Folgerichtigkeit und somit auch Übereinstimmung zwischen Zeitablauf und Phantasievorstellung. Die Zeit wird zusammengedrängt, Bilder aneinandergereiht. ::

:: Vom Film die Technik des Radierers erwarten, ist verfehlt; er ist viel eher Holzschnitt, großzügige Studie! ::

„Verfilmte Literatur (Zu Sudermanns „Katzensteg")" von Dietrich Loder. Nachwort von Alfred Rosenberg. 212/15. 9. 1927.

Dr. Hans Buchner:

„Sein letzter Befehl" mit Emil Jannings

:: Emil Jannings muß als der erste große Künstler unserer endlich anbrechenden Filmrenaissance angesprochen werden. Er hat mit seinem „letzten Mann", der Jahre vor den ersten Russenfilmen erschien, die Physis der Großaufnahme erschlossen. Er hat die Kunst der Psychologie, der Charakterisierung der Darstellung, Verbildlichung von Seelenzuständen, Emotionen, Affekten von der Bühne schlechthin auf den Film übertragen.

Das war, als er noch in Deutschland weilte. Jetzt hat er in Hollywood den Amerikanern gezeigt, wie man es im alten, altmodischen Europa schon lange zuvor machte. Es kam „Der Weg allen Fleisches", ein Standardfilm

geradezu von Charakterdarstellung, Psychologisierung, in dem dieser große Darsteller des Innenlebens sich in die sozusagen manuelle Sezierung eines Seelenzustandes förmlich verliert.

Nicht ganz so gut ausgegliedert ist sein neuer, großer Charakterfilm, „Der letzte Befehl". Aber auch hier glückt es ihm, trotzdem das Drehbuch auf weitere Strecken episodenhafte Nebenrollen und Seitenhandlungen auswalzt, die Gesamtanlage überragend zu beherrschen. Diese Verbildlichung eines erschütternden Seelendramas vom erregenden Moment zur Peripetie und Katastrophe ist einfach packend. Ohne jede Spur filmstarhafter Übersteigerung, Manier, ohne Passagen, Leerlauf rollt das Schicksal dieses russischen Großfürsten ab, der, ehedem Oberkommandierender der Armee, im Orkan der Bolschewistenrevolte mitsamt dem gurgelnd versinkenden Zarismus untergeht. Sein brutaler Cäsarismus, im Grunde nur die Drapierung, Vertarnung eines idealistischen, völkischen Charakters bricht nicht im Chaos der Barrikadenpsychose und in der Hungerhysterie eines irregeführten Pöbels, sondern unter dem Verrat der Etappe zusammen. Diese genial zusammengedrängte Schilderung einer ungeheuren seelischen Katastrophe ist eine Meisterleistung ersten Ranges. Die Darstellung der langsam aufflackernden furchtbaren Nervenkrisis, unter der eine bis zur letzten Handbewegung gestraffte, hoffähige Contenance in Stücke bricht, zerfällt, das durchdringende Auge trübe und starr wird, die Wangen einfallen, der Verstand, das Hirn nur mehr langsam arbeitet, die Muskeln nur noch motorisch, mechanisch um die Gelenke spielen — hier wird der Film, das Handwerk Film, der Bühne völlig adäquate Kunst.

*

Die Handlung, abgesehen von der starken Dosis Unwahrscheinlichkeit, den üblichen, gefürchteten, miserablen, amerikanischen Kulissen, stützt ein zwiespältiges Drehbuch. Zukor und Lasky wissen, was sie wollen. Es gelingt, den Monarchismus schlecht zu machen, es gelingt stellenweise ausgezeichnet. Aber der Regisseur, Herr von Sternberg, macht da doch nicht ganz mit. Im Gegenteil, die etwas sentimental aufgetragene Apotheose der Todesszene, die bewußte Karikierung der Revolte lassen darauf schließen, daß er zum mindesten auf zwei Schultern tragen will. Diese tendenziösen Möglichkeiten treten zwar, wie ausgeführt, mehr zurück vor der geradezu minutiösen Zeichnung der inneren Linie. Aber ganz kann man davon nicht abkommen, eine hochprozentige Absicht in heruntergerissenen Achselklappen, randalierenden Generalstabsoffizieren und himmelblauen bolschewistischen Unschuldsaugen zu sehen. Jannings Genialität drückt das alles zwar in die Rolle einer Attrappe herunter, die gerade gut genug dazu ist, ihm Gelegenheit zum Spielen zu geben. Aber wegzudisputieren ist es nun einmal nicht. ::

„Sein letzter Befehl — Der neue Janningsfilm" von Dr. B. 259/7. 11. 1928.

* * *

„Ariane“

:: Wo nicht die Meinungsdiktatur vorausgehender Reklame beschränkt, kann man sich an dem Beispiel des Tonfilms „Ariane“ ein Urteil bilden über die Möglichkeit, komplizierte Seelenkonflikte auf die Leinwand zu projizieren.

Zunächst die Frage — und das ist vielleicht für den Erfolg des Filmes die wichtigste — ist das von Claude Anet in seinem Roman aufgeworfene, psychologisch ohne Zweifel sehr geistreich behandelte, aber nur am Einzelfall mögliche Problem, das Problem ohne Allgemeingültigkeit also, tatsächlich geeignet, bei der breiten Masse die für diesen schwierigen Film genügend starke innere Beteiligung zu erzeugen? Das mag sich jeder selbst beantworten, der den Stoff kennt.

Das psychologische Problem ist hier in der Hauptsache auf zwei Ausdrucksmittel angewiesen: auf die bildhaft malende Geste und den Dialog. Die eigentliche Wirkungskraft des Films, sein in der leidenschaftlich gesteigerten Bewegung liegender dämonischer Zauber kann nicht herangezogen werden. Als Vermittler von Seelenzuständen und ihren Metamorphosen muß er im Bildhaften erstarren. Hierin liegt die eine Gefahr seiner Verkennung.

Der Film „Ariane“ in seiner tontechnischen Unzulänglichkeit ist ein Schulbeispiel für das Mißlingen des absolut unkünstlerischen Versuchs, den Dialog in die Filmhandlung hineinzuzwängen. Hier ist die zweite Klippe und nicht nur für den Film „Ariane“, den freilich, wie oben erwähnt, schon der Stoff zu einem ausgedehnten Gebrauch von Dialogen zwingt, um dem Verständnis des Publikums weiterzuhelfen. Die Suggestivkraft des reinen Schauens wird beständig unterbrochen durch die im Laut verzerrte Rede und Gegenrede und geht gleichzeitig verloren mit der Entspannung, die notwendigerweise einem angestrengten Hinhorchen weichen muß. So hat der Film sein Spezifisches eingebüßt und der peinliche Gedanke an Theaterersatz kann nicht ausbleiben.

Es ist eine Aufgabe, welche der Zukunft zu lösen zukommt, die Handlung mit den rein filmischen Mitteln der Bewegung zu beherrschen und ihr Ausdruck zu verleihen, während man gleichzeitig den störenden Dialog, wo nicht verbannt, auf ein Wortminimum reduziert. Eine Forderung steht freilich am Anfang: möglichst wenig Literatur auf die Leinwand! ::

„Noch einmal ‚Ariane‘.“ 80/21. 3. 1931.

III. Kunstanschauung und Kunstkritik als rassen-, seelen- und gesellschaftskundliches Problem

Die hier angeführten Kritiken aus dem Feuilleton des „Völkischen Beobachters" geben ein anschauliches Bild von jenem Kampfe der Geister wieder, der im Nachkriegsdeutschland zwischen den verschiedenen Weltanschauungen ausgefochten wurde. Der Anspruch auf den ganzen Menschen und auf dessen ganze Welt, wie er im Wesen einer jeden Weltanschauung nun einmal begründet liegt, mußte notwendigerweise dazu führen, daß der Nationalsozialismus auch auf den Gebieten der Kunst und Kunstanschauung gegen die alten, bisher unbeschränkt herrschenden Meinungen zum Angriff vorging. Der Kampf, welcher hierbei besonders gegen die individualistische Kunstlehre des jüdischen Liberalismus, gegen das „l'art pour l'art" geführt wurde, war jedoch nicht von heute auf morgen zu gewinnen. Denn gerade im Bereiche der Kunstanschauung und auch Kunstkritik hatte sich der Liberalismus erfolgreich durchsetzen können, die mit Moses Mendelssohn einsetzende Betätigung der Juden auf künstlerischem und literarischem Gebiete war nicht ohne Folgen geblieben. — „Nicht bloß wir Juden sind so entartet und am Ende einer ausgesogenen, aufgebrauchten Kultur. Allen Rassen von Europa — vielleicht haben wir sie infiziert — haben wir ihr Blut verdorben. Überhaupt ist ja alles heute verjudet. Unsere Sinne sind in allen lebendig, unser Geist regiert die Welt. Wir sind die Herren, denn was heute Macht ist, ist unseres Geistes Kind. Mag man uns hassen, uns fortjagen, mögen unsere Feinde nur über unsere Körperschwäche triumphieren: Wir sind nicht mehr auszutreiben. Wir haben uns eingefressen in die Völker, die Rassen durchsetzt, verschändet, die Kraft gebrochen, alles mürbe, faul und morsch gemacht mit unserer abgestandenen Kultur. Unser Geist ist nicht mehr auszurotten." Dieses Bekenntnis des jüdischen Schriftstellers Dr. Kurt Münzer[25] zeigt wohl am besten, auf welche und was für Schwierigkeiten das Bestreben der jungen nationalsozialistischen Welt- und Kunstanschauung nach Anerkennung stoßen mußte. Um sich dennoch allen Hindernissen zum Trotz durchsetzen zu können, gab es nur eines: der Kampf um die Kunst mußte auf einer breiten Grundlage ausgetragen werden, er durfte sich nicht nur innerhalb eines kleineren Kreises von Künstlern und

---

[25] Dr. Kurt Münzer, Der Weg nach Zion, 1912.

Kunstwissenschaftlern abspielen, er mußte mitten ins Volk hineingetragen werden. Und das nicht nur, um eine möglichst ausgedehnte Verbreitung der neuen Kunstanschauung zu erzielen, sondern um auch gleichzeitig das deutsche Volk seiner Kunst wieder nahezubringen, die ihm durch den liberalistischen Grundsatz vom Selbstzweck und Eigenleben der Kunst völlig entfremdet und seitens der jüdisch-liberalistischen Kunstpolitik durch die Vergnügungsindustrie ersetzt worden war. Das Mittel, um Volk und Kunst wieder aneinander zu fesseln, um den Kampf für die nationalsozialistische Kunstanschauung in die breite Menge zu tragen, konnte aber nur in der Presse liegen. Und zwar in der Kampfpresse des erwachenden Deutschlands, deren Leserschaft sich ja aus Mitgliedern der verschiedensten gesellschaftlichen Schichten zusammensetzte. So hatte denn die Kunstkritik im Feuilleton der nationalsozialistischen Presse, des „Völkischen Beobachters", zwei Aufgaben zu erfüllen, von denen die eine auf geistigem, die andere mehr auf gesellschaftlichem Gebiete lag, die aber dennoch nicht voneinander zu trennen waren: Den Kampf um Kunst und Kunstanschauung zu führen und diesen Kampf in die Gesellschaft, ins deutsche Volk hineinzuverpflanzen.

Diese beiden Aufgaben der Kunstkritik sind es auch, welche den Weg zur Beantwortung der Frage nach ihrem Wesen und Sein zeigen. Sie deuten nämlich auf die zwei Ebenen hin, auf denen sich die Kritik bewegt, auf die geistige und auf die gesellschaftliche, auf ihre Zusammenhänge mit der Kunst- und Weltanschauung einerseits und den Menschen oder Menschengruppen als Trägern dieser Anschauungen andererseits. Soll also das bereits hundertemal erörterte Problem der Kunstkritik hier im Zusammenhang mit der nationalsozialistischen Presse noch einmal angeschnitten und von Grund auf behandelt werden, so muß von diesen beiden Ebenen aus, d. h. von der Seelen- und Gesellschaftskunde ausgegangen werden. Es sind also die geistigen und seelenmäßigen wie auch die gesellschaftlichen Zusammenhänge, Grundlagen und Bestandteile der Kunstkritik zu untersuchen, ohne daß jedoch diese beiden Gebiete voneinander getrennt und damit ihre wechselseitigen Beziehungen außer Acht gelassen werden. Die Untersuchung selber hat dann auf den unterschiedlichsten Wegen vor sich zu gehen, und zwar muß einmal festgestellt werden, was sich im Kritiker während des ganzen kritischen Vorganges abspielt, und zweitens, wodurch die Kritik selber bestimmt wird und welchen Einfluß sie ihrerseits ausübt. Zu diesen geistes-, seelen- und gesellschaftswissenschaftlichen Fragen kommt dann für die Zeitungskritik noch die der Eigengesetzlichkeit der Presse hinzu, welche als weiterer Umstand auf die Kritik bestimmend einwirkt.

Bei Untersuchungen über das Problem der Kritik ist häufig der Fehler gemacht worden, daß diese aus ihren Zusammenhängen herausgerissen und als Einzel- und Sonderfall betrachtet wurde. Dies hatte zur Folge,

daß viele ihrer Bestandteile und Teilkräfte, da deren Entstehungsursachen und Auswirkungen unberücksichtigt blieben, nicht klar erkannt oder falsch ausgelegt wurden. Die Kritik ist aber stets an Kunst und Künstler sowie auch an Kunstpublikum und Lesermasse geknüpft, die wiederum untereinander in Verbindung stehen. Deshalb darf sie nie als abgesonderte und völlig abgeschlossene Erscheinung aufgefaßt und untersucht werden, sie ist stets das Glied einer Kette: „Künstler — Kunstwerk — Kunstpublikum — Kritiker — Kritik — Leserschaft."

In dieser Kette oder Reihe lassen sich drei verschiedene Arten von Gliedern feststellen: die Persönlichkeiten des Künstlers und des Kritikers, die Erzeugnisse des Kunstwerkes und der Kritik, die Massen der Kunstgenießenden und der Leser, welch letztere oft zusammenfallen. Es werden also bei Behandlung der Kunstkritik diese drei Gliederarten, nämlich Persönlichkeit, Erzeugnis und Masse, in ihren geistigen, seelischen und gesellschaftlichen Beziehungen untereinander sowie ferner unter dem Gesichtspunkt der Eigengesetzlichkeit der Zeitung (soweit diese bei den einzelnen in Frage kommt) zu betrachten sein. Dabei muß aber in geistes- und seelenwissenschaftlichen Fragen stets das gesellschaftswissenschaftliche Element und umgekehrt herangezogen werden. Um jedoch alle diese Untersuchungen möglichst genau durchführen zu können, bedarf es einer solchen Planfolge und Gestaltungsordnung, die in gleicher Weise die gesellschaftsmäßigen wie auch die seelenmäßigen Fragen der Kritik in ihren gegen- und wechselseitigen Beziehungen zu untersuchen und zu lösen gestattet. Das heißt, es muß eine „psychologische Soziologie", eine Lehre von dem Gemeinschafts- und Gesellschaftsleben der menschlichen Seelen und Geister aufgestellt werden. Eine solche bietet die „geistige Typenlehre", welche Grundlage und Voraussetzung dieser Arbeit bilden soll. Ihre Entstehung wurde hauptsächlich durch Beobachtungen des Verfassers auf den Gebieten der politischen (weltanschaulichen) und der Kunstkritik sowie durch die Feststellungen der neueren Rasseforschung (Hans F. K. Günther, Ludwig Ferdinand Clauß, Alfred Rosenberg, Adolf Hitler, Paul Schultze-Naumburg usw.) angeregt, während sie zu einem gewissen Teil ihre Erweiterung und ihren psychologischen Ausbau den Studien von Richard Müller-Freienfels zu verdanken hat.

1. Die geistige Typenlehre

Die Philosophie[26] hat des öfteren die Feststellung gemacht, daß das einzig „Persönliche" am schöpferischen Menschen sein Werk bzw. der Vor-

[26] Vgl. zu diesen Ausführungen Georg Simmel, Hauptprobleme der Philosophie, Leipzig 1911, Seite 23 ff.



gang sei, welcher auf dieses Werk und nichts anderes hingehe. Aber dieser Einzigkeits- und Unvergleichbarkeitspunkt in der Persönlichkeit sei nicht der zureichende Grund ihrer Schöpfung. Denn dann könne die Begreiflichkeit und Gültigkeit dieser Schöpfung für andere, ihre sachliche Vorstellbarkeit und auch das Hineinrücken in unzählige, überpersönliche Zusammenhänge nicht stattfinden. Es müsse daher im Menschen noch etwas Überpersönliches geben, jenseits ebenso der persönlichen Sonderwesenheit wie des allgemein überzeugenden, sachgemäßen Denkens. Man könne dies etwa als die Schicht der typischen Geistigkeit in uns bezeichnen. Denn Typus sei doch ein Gebilde, das sich weder mit der einzelnen, sachlichen Sonderwesenheit deckt, noch eine tatsächliche Gegebenheit jenseits der Menschen und ihres Lebens darstellt. So würden wir gefühls- und instinktmäßig oft zwischen rein eigenpersönlichen Stimmungen und Überzeugungen unterscheiden und solchen, die wir zwar auch nicht sachlich beweisen könnten, die wir aber doch anderen oder gar allen anderen Menschen zu teilen zumuteten — als spräche ein Allgemeines in uns, als bräche jener Gedanke oder jene Empfindung aus einem tiefen und allgemeingültigen Grunde in uns hervor, der von sich aus ihren Inhalt rechtfertigte. Demgemäß müsse auch jene selbsthafte, aus der Persönlichkeit hervorbrechende Schöpferkraft offenbar eine typische sein: Ihre eigenartliche Formung müsse eine über die Eigenheit hinausgehende Gültigkeit haben, nicht vom Gegenstande her, sondern weil hier im Schöpfer jene eigentümliche seelische Schicht spricht, mit welcher in der persönlichen Erscheinung der Typus Mensch oder ein Typus Mensch in Tätigkeit tritt. Solche Kräfte, die in dem Überpersönlichen der Seele wurzeln oder es auf geheimnisvolle Weise vertreten, kämen in dem Einzelwesen und unmittelbar aus ihm heraus zu Worte. Sie würden für unzählige andere den Wert einer Wahrheit gewinnen. Die Philosophie zeichne nun die Typen der menschlichen Geistigkeit, wie sie sich an einer bestimmten Auffassung der Dinge offenbarten: an der Weltanschauung. Diese aber sei nicht etwa die Selbstspiegelung eines Kopfes, sondern die Welt, wie sie sich in ihm male. Aber nicht nach seiner persönlich-zufälligen Gegebenheit, sondern wie es diesem Typus Mensch entspräche.

Aus diesen Ausführungen geht also hervor, daß in jeder schöpferischen Persönlichkeit eine „Schicht der typischen Geistigkeit" besteht, welche den betreffenden Typus Mensch in seiner Eigenart kennzeichnet. Sie findet ihren Niederschlag und ihre Ausdrucksform in seinem Schaffen und läßt — infolge Vorhandenseins der gleichen oder ähnlichen Veranlagung („Schicht") in anderen Personen — dieses Schaffen für jene von einer Allgemeingültigkeit sein. Diese Lehre von der Seelengemeinschaft der Menschen, vom Gesellschaftsleben der Geister läßt sich an dem Beispiel der Weltanschauung nachweisen, für das die Ausführungen von Richard Müller-Freienfels heran-

gezogen werden können. Dieser äußert sich[27] über das Wesen, die seelischen und gesellschaftsmäßigen Abhängigkeiten und Wirkungsmöglichkeiten der Weltanschauung in ähnlicher Weise, nämlich „daß Weltanschauung nur möglich ist nicht als getreues Abbild der Gesamtheit der Welt, sondern als subjektive Stellungnahme zur Welt, die Ausdruck und Ausgleich in sich vereinigt". Die Weltanschauung sei nun von der Einzelpersönlichkeit abhängig: Ihre weltanschauliche Gestaltungsordnung ist über alle allgemeingültigen Inhalte hinaus Ausdruck ihrer selbst oder auch Ausgleich im Sinne ihres Daseinswillens. Aber wenn auch das Persönliche für die Ausprägung der Weltanschauung und ihrer Betätigungsgebiete (Kunst, Religion, Philosophie) in Betracht gezogen werden müßte, so sei es doch verkehrt, wolle man in allen Kulturschöpfungen nur Ausprägungen einzelpersönlicher Besonderheiten sehen.

Auf Grund ähnlicher Gedankengänge wie die zuerst angeführten verbindet dann Müller-Freienfels die schöpferische Persönlichkeit und die Masse in ihren Beziehungen und Wechselwirkungen zur Weltanschauung. Dabei fällt innerhalb des Entstehungs- oder Zeugungsvorganges einer solchen der Persönlichkeit die Rolle des Mannes, der Masse die des Weibes zu: Der Begriff der Persönlichkeit schließt neben dem der urwüchsigen Eigentümlichkeit zugleich den der Verfestigung und den der menschlich-gesellschaftlichen Angepaßtheit in sich. Persönlichkeit ist also auch „typische Bedeutsamkeit, repräsentative Menschlichkeit": Nicht der zufällige Ausdruck selbsthaften Seins bedeute einen kulturellen Wert, sondern nur der Ausdruck einer geschlossenen Persönlichkeit, die zugleich Vertreter eines Typenkreises ist. *Die schöpferische Persönlichkeit ist bei ihrem Eintritt in das Kulturleben nicht nur Eigen- und Sonderart. Sie gehört infolge Vererbung sowie durch Umgebungs- und Überlieferungseinflüsse überpersönlichen Lebensformen an. Die gattungshaften Mächte der Rasse und der Familienart sind in ihr wirksam.* Alle diese Umstände spielen bei der Persönlichkeit und ihrer schöpferischen Tätigkeit als Grundlagen mit. Aber nicht nur deshalb sind sie bedeutsam, sondern auch, weil sie auf übereigenartliche Züge gerichtet sind: „Kein Künstler schafft nur für sich, keine Religion, keine Philosophie wurden je als reine Privatangelegenheit von ihren Schöpfern gedacht, sondern stets waren diese überzeugt, auch anderen Menschen damit etwas geben zu können, womöglich ihnen ein absolutes Gut zu vermitteln." Die Persönlichkeiten schaffen Lebens-, Umgangs- und Ausdrucksformen, die infolge der eigentümlichen Besonderheiten und der über-

[27] Richard Müller-Freienfels, Persönlichkeit und Weltanschauung, 2. Auflage, Leipzig-Berlin 1923, Seite 63 ff.

persönlichen Grundlagen ihrer Schöpfer ein selbständiges Gepräge seitens dieser, aber auch eine übereigenartliche Wesensart haben. Das Streben nach einer über das Einzelwesen hinausgehenden Wirkung von seiten der Persönlichkeiten wird von den Massen der nichtschöpferischen Menschen aufgenommen. Dies geschieht auf Grund ein und derselben überpersönlichen, also gattungshaften Veranlagung, welche sowohl in der Masse wie auch in der Persönlichkeit vorhanden ist. Die nichtschöpferischen Menschen trachten nach ihnen passenden Ausdrucksformen, z. B. nach einer Weltanschauung, aber sie verallgemeinern und setzen das von der Persönlichkeit Geschaffene sofort um: Durch die tätige Mitarbeit der Masse wird es dann Allgemeingut. Der gleiche Vorgang kann sich nun auch auf den Gebieten der Philosophie, Religion und Kunst abspielen. Auch hier findet man die schöpferische Persönlichkeit mit ihrem eigenartlichen Gepräge und überpersönlichen Wesensgrundlagen. Ihre Schöpfung wird von diesen Kräften stark beeinflußt, und ihr Schöpfer, die Persönlichkeit, strebt mit und durch ihr Werk überpersönlichen Zielen zu. Infolge der gleichen Grundlagen nimmt dann die nichtschöpferische Masse das Erzeugnis auf, eignet es sich an und macht es zum Allgemeingut: Ein Vorgang der Vereinheitlichung des Gegenständlich- und Unbedingtwerdens.

Die hier angeführten Untersuchungen zeigen an dem Beispiel der Weltanschauung und ihrem geistes-gesellschaftlichen Aufbau und Gefüge, daß eine Menschengruppe als Trägerin einer Weltanschauung in schöpferische Persönlichkeit (bzw. Führerpersönlichkeit) und Masse zerfällt. Jedes Einzelwesen dieser Gruppe, dieses „Typenkreises" stellt denselben Typus dar, wie er sich eben an der betreffenden Weltanschauung offenbart bzw. ihr entspricht. Die Angehörigkeit aller Gruppenmitglieder zu ein und demselben Typ beruht auf einer Schicht der typischen Geistigkeit, einer überpersönlichen Grundlage, welche durch verschiedene Größen (Vererbung, Rasse, Familienart, Umwelt) bestimmt wird und diesen Menschen zu eigen ist. Auf Grund des Besitzes derselben Schicht typischer Geistigkeit bzw. der Eigenart des ihr entsprechenden Typus besteht eine Gültigkeit der Ausdrucksform dieser Schicht (= z. B. einer Weltanschauung) für alle Mitglieder des Typenkreises. Diese Ausdrucksform nun ist als eine Art Niederschlag jener Schicht von der schöpferischen Persönlichkeit geschaffen und wird von der Masse, d. h. dem Typenkreis auf Grund dieser gemeinsamen überpersönlichen Grundlage übernommen und dann von ihr zum Allgemeingut gestempelt.

Um eine bessere Gliederung dieser „geistigen Typenlehre" durchführen und diese dann auch gegenüber den Erscheinungen der Kunstanschauung und Kunstkritik in Anwendung bringen zu können, ist die Einführung einer genaueren Begriffsbezeichnung von Wichtigkeit. So kann die „Schicht der

typischen Geistigkeit“ und die „überpersönliche Grundlage“ besser durch die Bezeichnung „geistig-typische Schichtung“ ersetzt werden. Es läßt sich dann gemäß den obigen Ausführungen feststellen, daß jeder Mensch je nach Art seiner Einstellung und auch Betätigung zu und auf einem oder mehreren Gebieten des Geistes- und Seelenlebens eine gewisse Anzahl geistig-typischer Schichtungen aufweist, und zwar für jedes dieser Gebiete eine ihr entsprechende, die seine eigenartliche Stellung zu diesem kennzeichnet. Eine jede dieser Schichtungen stellt also den Menschen als einen bestimmten Typ dar, wie er sich in seiner Stellungnahme zu einem der erwähnten Gebiete offenbart, und wird auch eine entsprechende Ausdrucksform haben oder finden, welche für diesen Typus Mensch bindend und gültig ist. Dieselbe Schichtung tritt aber nun auch bei anderen Menschen auf, d. h. diese erweisen sich als gleiche Typen. Alle Menschen, welche gemeinsam eine gleiche geistig-typische Schichtung aufweisen, bilden dann einen „Typenkreis“ oder — wie künftig die Bezeichnung lauten soll — eine „geistig-typische Schichtungsgemeinschaft“, deren Ausdrucksform (z. B. eine Weltanschauung) gegenüber dem jeweiligen Gebiet für alle ihre Angehörigen unbedingt gültig ist. Die Zugehörigkeit zu einer solchen Gemeinschaft ist aber nur möglich auf Grund des Besitzes der ihr entsprechenden geistig-typischen Schichtung. Jede Schichtungsgemeinschaft kann nun nach den Ausführungen von Müller-Freienfels eine oder auch mehrere schöpferische Persönlichkeiten und eine Masse nichtschöpferischer Einzelwesen aufweisen. Ist eine solche Schichtung in einem Menschen besonders tief verankert, besonders stark ausgeprägt, und ist derselbe schöpferisch veranlagt, so besteht die große Wahrscheinlichkeit, daß diese beiden Umstände den betreffenden Menschen veranlassen, eine Ausdrucksform für jene Schichtung zu finden und zu schaffen. Diese wird dann von den nichtschöpferischen Mitgliedern der entsprechenden geistig-typischen Schichtungsgemeinschaft aufgenommen und hat für diese infolge des Besitzes der gemäßen Schichtung unbedingte Gültigkeit. Im Gegensatz zu der schöpferischen Persönlichkeit wird jene bei den nichtschöpferischen Menschen verhältnismäßig flächiger und weniger stark entwickelt sein. Derartige geistig-typische Schichtungsgemeinschaften finden sich nun im gesamten Geistes- und Seelenleben im mannigfaltigsten Maße, mögen ihre Ausdrucksformen Religion, Weltanschauung, Kunstanschauung oder Philosophie heißen.

Die Frage, wodurch denn die geistig-typischen Schichtungen im Menschen hervorgerufen und bedingt werden, aus welchem Grund sie vorhanden sind, versucht Müller-Freienfels durch die Tatsache zu erklären, daß jeder Mensch als Einzelwesen durch gewisse Kräfte (Umgebung und Umwelt, Rasse und Familienart, Überlieferungseinflüsse usw.) in seiner Veranlagung bestimmt wird. Die von ihm aufgezählten lassen sich in zwei Arten unterteilen, in die

rasse- und in die umweltsgebundenen. Mit Hilfe der Ergebnisse, welche die neuere Rassenforschung gezeitigt hat, läßt sich diese Frage noch genauer untersuchen. Eine Rasse ist nach der Güntherschen Begriffserklärung eine Menschengruppe, „die sich durch die ihr eignende Vereinigung körperlicher Merkmale und seelischer Eigenschaften von jeder anderen (in solcher Weise zusammengefaßten) Menschengruppe unterscheidet und immer wieder nur ihresgleichen zeugt". Infolge des letzteren Umstandes wird dem Angehörigen einer Rasse außer bestimmten körperlichen Merkmalen also auch immer eine gewisse Gruppenart von seelischen Eigenschaften vererbt, die sich (auch in ihrer Zusammenstellung) von denen anderer Rassen unterscheidet. Diese Veranlagung seelischer Eigenschaften bestimmt nun im Menschen dessen Stellung zu den verschiedensten Gebieten des geistigen und seelischen Lebens. D. h. die verschiedenen Einstellungen sind rassegebunden und somit bei Angehörigen verschiedener Rassen infolge deren verschiedener seelischer Zusammensetzung ebenfalls mehr oder weniger verschieden. Das läßt sich für die mannigfaltigsten Gebiete nachweisen, so z. B. für die Kunst. Schon der Kritiker Sainte Beuve hat die Rasse eines Künstlers als einen wichtigen Punkt für dessen Schaffen, Veranlagung und schließlich auch seine Beurteilung anerkannt: „... es ist sehr nützlich, mit dem Anfang anzufangen und, falls Hilfsmittel vorhanden sind, den hervorragenden oder ausgezeichneten Schriftsteller im Verhältnis zu seinem Geburtslande, zu seiner Rasse zu nehmen. Wenn man die Rasse in physiologischer Hinsicht nach Vor- und Nachfahren genau kennte, würde helles Licht auf die geheimen und wesentlichen Eigenschaften der Geister fallen[28]." Paul Schultze-Naumburg[29] weist für das Gebiet der Kunst nach, daß die innere seelische Haltung eines Kunstwerkes durch die Anlagen geistiger und körperlicher Art, also durch die rassische Eigenart des Künstlers bestimmt wird. In den Werken eines Künstlers kehre immer, oft sogar gegen dessen Willen, der leibliche Grundzug seines eigenen Typus wieder. „Führen wir hier aber statt „leibliches" Prinzip das Wort „rassisches" Prinzip ein, so wird damit alles sogleich sehr viel klarer, und wir sind dann auch in der Lage, die Gesetzmäßigkeit der Vorgänge und ihre Beschränkung zu erkennen, wenn wir sie mit Hilfe der Beobachtungen der Rassenkunde und der Vererbungsgesetze untersuchen und vergleichen[30]." Was aber für die körperlichen Merkmale gilt, wird sich erst recht auch auf die seelischen Eigenschaften ausdehnen und anwenden lassen, wie dies besonders aus den Ausführungen von Dr. Ludwig Ferdinand Clauß[31] hervorgeht. Außer jenen

[28] Angeführt bei Wilhelm Weigand, Das Elend der Kritik, München 1895.
[29] Paul Schultze-Naumburg, Rassengebundene Kunst, Berlin 1934, Seite 10 ff.
[30] Paul Schultze-Naumburg, Kunst und Rasse, München 1928, Seite 23.
[31] Dr. Ludwig Ferdinand Clauß, Rasse und Seele, München 1926.

rassischen Merkmalen stellt aber Schultze-Naumburg auch noch „konstitutionelle allgemeinerer Art“ im Kunstwerk und im Künstler fest, die mehreren Rassen gemeinsam seien. Zu ähnlichen Ergebnissen kommt auch Julius Petersen[32] und Hans F. K. Günther[33], welcher bemerkt, daß Kunstanschauungen, die aus dem seelischen Wesen einer Rasse stammen, bis zu einem gewissen Grad auch von einer anderen Rasse und ihren Angehörigen übernommen werden können. Es gibt also für das Gebiet der Kunst zwei Größen, welche auch die Haltung eines Menschen zu ihr grundlegend bestimmen. Und dies sind einmal die rassischen Eigenschaften, die in seiner Erbveranlagung liegen, und zum anderen diejenigen, bei denen dies nicht der Fall ist. Diese letzteren müssen demnach durch gewisse Beeinflussungen, z. B. durch solche, welche von fremden Rassen ausgehen, im Menschen hervorgerufen und bedingt sein: durch die Einflüsse und Kräfte der Umwelt. Rassische Eigenschaften und Umwelteinflüsse bestimmen also die Art der Einstellung eines Menschen zur Kunst, sie beeinflussen den Künstler und werden sich schließlich auch in seinen Werken äußern. Die Abhängigkeit der Kunst und des Kunstwerkes von der rassischen, völkischen und umweltsbedingten Eigenart ihres Schöpfers hat insbesondere Alfred Rosenberg im zweiten Buch seines „Mythus“, „Das Wesen der germanischen Kunst“, überzeugend nachgewiesen und mit zahlreichen Beispielen belegt. Seine Ausführungen werden deshalb auch hier bei Behandlung aller diesbezüglichen Fragen als Beweis- und Belegstücke vorausgesetzt. In derselben Weise nun, wie sie das Kunstwerk bestimmen, werden also die rassischen Eigenschaften und Umwelteinflüsse auch den Menschen in seiner Stellungnahme zur Kunst und zum Kunstwerk kennzeichnen. Sie werden — insofern sie bei mehreren Menschen in der gleichen Weise und Gestaltung auftreten — diese in ihrer, unter sich gleichen Einstellung zur Kunst gegenüber anderen Menschen als einen bestimmten Menschentypus darstellen. Das heißt also, sie fallen mit den geistig-typischen Schichtungen zusammen. Was aber für das Gebiet der Kunst gilt, wird sich ebenfalls auch auf andere derartige Gebiete seelischen Innen- und Äußerungslebens anwenden lassen.

Die von der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Rasse her bedingten Veranlagungen oder geistig-typischen Schichtungen sind untrennbar mit dem Menschen verbunden, sie sind demnach für diesen eigenartlich und eigengesetzlich (autonom). Da nun die Angehörigen einer Rasse eine ihnen gemeinsame Gruppenart seelischer Eigenschaften, also eine Vereinigung gewisser rasseeigentümlicher geistig-typischer Schichtungen gleicher Art auf-

---

[32] Dr. Julius Petersen, Literaturgeschichte als Wissenschaft, Heidelberg 1914, Seite 26 ff.

[33] Hans F. K. Günther, Rasse und Stil, 2. Auflage, München 1927, Seite 80.

weisen, so bildet eine Rasse die dieser Zusammenfassung von Schichtungen entsprechende Vereinigung geistig-typischer Schichtungsgemeinschaften. Infolge der in der heutigen Kulturwelt bestehenden starken Rassevermischungen ist aber in den allermeisten Fällen der Mensch in seinen seelischen und geistigen (wie auch in seinen körperlichen) Merkmalen von mehreren Rassen her bestimmt. Er hat infolge der Zugehörigkeit seiner Vorfahren zu verschiedenen Rassen ein Erbgut an geistig-typischen Schichtungen rassegebundener Art mitbekommen, welches in seiner Zusammensetzung mehreren Rassen entspricht. D. h. die einzelnen dieser seiner Schichtungen sind von verschiedenen Rassen her bedingt, der nicht reinrassische Mensch gehört also einer Mehrzahl von verschiedenartig rassebedingten geistig-typischen Schichtungsgemeinschaften an. Dieser Umstand ist von großer Wichtigkeit, da er das seelische Wesensgefüge des Menschen von dem eines jeden anderen in gewisser Beziehung unterscheidet und auch auf die Art der Gesamtveranlagung einen bestimmten Einfluß ausübt. In einem von verschiedenen Rassen her stammenden Erbgut werden nämlich gewisse seelische Eigenschaften gemäß der Stärke der Beteiligung an diesem von seiten jener Rassen her auch mehr oder weniger stark im Menschen vertreten sein. Es können nun aber solche seelische Merkmale im Menschen zusammentreffen, welche sich von Grund auf — bedingt durch eine entsprechende Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit zweier Rassen — widersprechen. In dem sich daraus ergebenden Kampf dieser entgegengesetzten Eigenschaften in der Seele des Menschen miteinander wird eine Schwächung der betreffenden Veranlagungen unausbleiblich sein. Das bedeutet für die geistige Typenlehre: Die rassegebundenen Schichtungen können im Einzelmenschen von verschiedener Stärke sein, sie können in ihm tiefer oder flächiger veranlagt liegen. Diese Art der Veranlagung ist also einmal durch die Stärke der Beteiligung am Erbgut von verschiedenen Rassen her bedingt, dann aber auch durch das Zusammentreffen von sich widersprechenden geistig-typischen Schichtungen und der sich daraus ergebenden Schwächung dieser. Die tiefe oder flächige Veranlagung der Schichtungen rassebestimmter Art aber ist ihrerseits wieder wichtig für das Zusammentreffen mit solchen Schichtungen, die von der Umwelt her bedingt sind.

Als fremdartliche, fremdgesetzliche (heteronome) Schichtungen können kurzweg solche bezeichnet werden, die nicht von vornherein im Menschen vorhanden und deshalb auch nicht von seiner rassischen Eigenart bedingt sind, sondern durch Einflüsse der Umwelt (z. B. Boden, Heimat, Erziehung, Bildung, Lebenskreis, Gesellschaftsschicht usw.) in ihm entstehen. Diese Entstehung kann so geklärt werden, daß infolge der Stärke und der Dauer der Einwirkungen genannter Kräfte Eigenschaften und Eigenarten, also geistig-typische Schichtungen im Menschen gebildet oder ihm aufgepfropft werden,

welche in ihrer Fügung, Gestaltung und auch Wirkungsmöglichkeit denjenigen rassegebundener Art ähnlich sind. Infolge dieser ihrer Entstehungsart sind sie im Gegensatz zu jenen nicht von vornherein und selbständig in der Persönlichkeit veranlagt und müssen so als fremdgesetzlich und umweltsgebunden bezeichnet werden. Da sie nicht von der rassischen Veranlagung des Menschen her bedingt, sondern von Einflüssen der Umwelt abhängig sind, so werden sie in ihrer Art auch von dieser geformt und gestaltet. Einen gewissen Einfluß auf ihre Entstehung haben allerdings auch die rassegebundenen Schichtungen, insofern sie schon durch ihr Vorhandensein dem Entstehen gewisser, ihnen widersprechender geistig-typischer Schichtungen umweltsbedingter Natur Widerstand und Beschränkung entgegensetzen können, vorausgesetzt, daß sie genügend tief und stark im Menschen verankert liegen. Umgekehrt aber kann auch das Entstehen von fremdartlichen Schichtungen im Einzelwesen durch seine rassebestimmten unterstützt und gefördert werden, und zwar dann, wenn beide Arten sich nicht widersprechen, sondern übereinstimmen, also gleichgerichtet sind. Die umweltsgebundenen Schichtungen im Menschen kommen ebenso wie die rassebedingten gradweise gesteigert vor. Ihre tiefere oder flächigere Veranlagung ist einerseits abhängig von der Dauer und Stärke der Umweltseinflüsse, dann aber auch von dem Widerstand oder der Förderung, welche ihrer Entstehung von seiten der rassebestimmten entgegengebracht wird. Menschen mit derselben geistig-typischen Schichtung umweltsgebundener Art (also Menschen, die beispielsweise die gleiche Bildung genossen haben oder in ein und derselben Umwelt aufgewachsen sind) bilden eine umweltsbedingte geistig-typische Schichtungsgemeinschaft, welche ihrerseits eine der betreffenden Schichtung gemäße Ausdrucksform haben kann. Je nach Anzahl der sich im Einzelwesen wirklich durchsetzenden, also Schichtungen bildenden Umweltseinflüsse kann dieses auch den unterschiedlichsten Schichtungsgemeinschaften umweltsbestimmter Art angehören.

Infolge seiner rassischen Veranlagung sowie der Umweltseinwirkungen weist jeder Mensch eine Mehrzahl von Schichtungen rasse- und umweltsgebundener Natur auf, bzw. gehört er den ihnen entsprechenden Schichtungsgemeinschaften an. Beide Arten von Schichtungen können nun auf Grund eben erwähnter Umstände gradweise stark, also tiefer oder flächiger veranlagt sein. Im Streitfalle werden dann die tieferen Schichtungen beider Arten die flächigeren zu unterdrücken und zu behindern versuchen. Eine starke, rassebedingte Schichtung wird also eine schwächer veranlagte der gleichen Natur, falls diese infolge Erbgutszusammensetzung nicht mit ihr übereinstimmt, nicht aufkommen lassen und unterdrücken; dasselbe ist dann auch der Fall bei solchen umweltsgebundenen, die an und für sich entgegengesetzt liegen. Weiterhin wird eine starke Schichtung rassebestimmter Art

schon die Bildung einer ihr widersprechenden umweltsbedingten zu verhindern suchen. Oder aber sie wird, falls diese infolge stärkerer Umweltseinwirkungen doch entstanden sein sollte, deren Stärkeentfaltung einschränken und bei der schöpferischen Persönlichkeit das Schaffen einer ihr entsprechenden Ausdrucksform hintertreiben oder erschweren. Und dies kann dann der Fall sein, wenn im Betätigungsleben des Geistes und der Seele eines Menschen seine rassische Veranlagung sich gegenüber widrigen Einflüssen der Umwelt behauptet und durchsetzt. Umgekehrt kann aber auch die Unterdrückung einer rassegebundenen Schichtung durch eine ihr entgegengesetzte tiefere umweltsbedingter Art eintreten. Und zwar dann, wenn die erstere entweder infolge flächigerer Veranlagung oder auch durch ungünstige Rassenmischung stark geschwächt und behindert ist und so den ihr widrigen Umwelteinwirkungen keinen nennenswerten Widerstand entgegenzusetzen vermag. In allen diesen Fällen wird sich ein solcher Zwist zwischen verschiedenen geistig-typischen Schichtungen stets im seelisch-geistigen Betätigungsleben des betreffenden Menschen offenbaren. Bei der schöpferischen Persönlichkeit zeigt er sich dann in einer mehr oder weniger großen Behinderung im Schaffen der Ausdrucksform einer dieser Schichtungen oder in einem Mißverhältnis, einem Mißklang innerhalb jener. Bei der nichtschöpferischen dagegen in der erschwerten Möglichkeit, gegebenenfalls auch Unmöglichkeit, die Ausdrucksform der betreffenden Schichtung zu übernehmen und anzuerkennen. Und das wird sich dann auch in ihrem seelischen Äußerungsleben durch eine gewisse Zerrissenheit, durch einen Zwiespalt kundtun.

Gemäß den bisherigen Ausführungen können zusammenfassend für die geistige Typenlehre vorläufig folgende Sätze aufgestellt werden, welche in kurzer Form eine Übersicht über diese und ihre Grundlagen geben:

Jeder Mensch weist eine Anzahl geistig-typischer Schichtungen auf, welche die Art seines Geistes- und Seelenlebens in Richtung auf die verschiedensten Gebiete bestimmen.

Die Art der geistig-typischen Schichtungen wird ihrerseits von dem rassischen Erbgut an seelischen Eigenschaften ihres Trägers und den unterschiedlichsten Einflüssen seiner Umwelt bestimmt.

Rassegebundene geistig-typische Schichtungen sind also im Menschen eigenartlich und eigengesetzlich, umweltsbedingte fremdartlich und fremdgesetzlich veranlagt.

Die geistig-typischen Schichtungen beider Arten können ihrer Stärke nach gradweise gesteigert, also tiefer oder flächiger im Menschen vorkommen.

Im Streitfalle unterdrücken stets die tieferen geistig-typischen Schichtungen jeglicher Art die flächigeren.

Die Rangordnung der verschiedenen geistig-typischen Schichtungen im Menschen richtet sich demnach stets nach der Stärke ihres Vorkommens; die tieferen können so auch als diejenigen erster, die flächigeren als diejenigen zweiter Ordnung bezeichnet werden.

Menschen, die eine bestimmte geistig-typische Schichtung gemeinsam aufweisen, bilden zusammen eine geistig-typische Schichtungsgemeinschaft.

Eine geistig-typische Schichtungsgemeinschaft besteht aus der Masse der nichtschöpferischen Menschen und aus den schöpferischen Persönlichkeiten.

Die schöpferische Persönlichkeit kann für ihre geistig-typische Schichtung und Schichtungsgemeinschaft eine entsprechende Ausdrucksform finden und erzeugen, welche dann von der nichtschöpferischen Menge der betreffenden Schichtungsgemeinschaft aufgenommen wird und für sie Allgemeingültigkeit erhält.

2. Der Kritiker

Kritiker und Persönlichkeit

Eine Untersuchung der Kunstkritik muß zunächst vom Kritiker ausgehen, welcher in der geistes-gesellschaftlichen (psychisch-sozialen) Reihe „Künstler — Kunstwerk — Kunstpublikum — Kritiker — Kritik — Lesermasse“ als Persönlichkeitsglied auftritt. Und zwar muß seine Tätigkeit einmal in der Richtung vom Künstler und Kunstwerk her, insoweit diese beiden ihn beeinflussen, dann aber auch in der Richtung auf Leserschaft und Kunstpublikum, insofern er seinerseits auf diese Wirkungen ausübt, betrachtet werden. In seiner Eigenschaft als Persönlichkeit innerhalb jener Geistesgemeinschaftskette soll der Kritiker unter dem Gesichtspunkt der geistigen Typenlehre untersucht werden, um die seelischen Vorgänge in ihm sowie seine geistes-gesellschaftlichen Verhältnisse, Abhängigkeiten und Auswirkungen erklären zu können. Denn die Kritik hängt aufs engste zusammen mit ihrem Schöpfer, dem Kritiker, sie ist ein ausgesprochen geistiger Vorgang, dessen Träger eben die Kritikerpersönlichkeit ist. Genau wie in der Kunst kann auch hier die Person des Erzeugers Rückschlüsse auf sein Erzeugnis und umgekehrt geben. An allen Bestandteilen der Kunstkritik, an ihrer Entstehungsweise, ihren Arten und Formen, ihren Wirkungen und Abhängigkeitsverhältnissen offenbart sich stets die Persönlichkeit des Kritikers. Viele Kräfte und

Nenner innerhalb der Kritik lassen sich nur dann erklären und bestimmen, wenn man sich mit dem Kritiker befaßt. „Es gibt keine Kritik, es gibt nur den Kritiker" — das Wort mag in diesem Fall seine Geltung haben.

Kritik ist Rück- und Gegenwirken einer Persönlichkeit auf einen Kunstgegenstand, sie wird daher von diesen beiden Seiten aus bestimmt. Das dem kritischen Urteil vorausgegangene Aufnehmen, Verstehen und Genießen des Kunstwerks läßt — soweit es in dem schriftstellerischen Erzeugnis der Kunstkritik selber zu erkennen ist — auf die Veranlagung des Kritikers, also auf seine geistig-typischen Schichtungen schließen. Dasselbe ist der Fall beim Urteil und seinen Bestandteilen sowie bei der Urteilsart. Die Wertmesser und Maßstäbe des Kritikers — sei es der urwüchsige rein eigenpersönlicher Gefühle, sei es die eigene, bedeutungsvolle Persönlichkeit, welche der Kritiker als Maß aller Dinge einsetzt, ein philosophischer, von ihm selbst mit Zweifel als bedingter Verhältnisbegriff angesehen, ein schöngeistig-wissenschaftlicher, ein sonstiger kunstanschaulicher oder ein von ihm vertretener Gedankeninhalt — stets geben sie rückschließend Aufklärung über die Veranlagung der Kritikerpersönlichkeit. Auch ihre Sachlichkeit, soweit sie an Urteilsfällung und Anschauungen jener gebunden ist, weist auf die Geistes- und Gemütshaltung hin. Die verschiedenen Arten der Kritik, mögen sie sich nun schöpferisch, gegenschöpferisch, nachschaffend, objektivistisch, subjektivistisch, impressionistisch, feuilletonistisch und dergleichen mehr nennen, gehen immer, wie noch zu zeigen sein wird, auf gewisse Veranlagungen bzw. Schichtungen des Kritikers zurück. Auch der sittliche Wert der Kritik selber deutet auf die Persönlichkeit hin, denn ein solcher kann nur dann bestehen, wenn diese eine gewisse Grundlage an sachlichem und gerechtem Denken, „ein ausgeglichenes Sein im ethischen Sinne" aufweist. Weiterhin geben die äußeren Formen der Kritik Aufschluß über den Kritiker, und alle gemeinschafts- und gesellschaftsmäßigen Wirkungen dieser auf Leser, Masse, Zeit, Kunst und Künstler lassen stets eine Persönlichkeit erkennen und gehen auf sie als letzte Ursache zurück[34].

Die Weltanschauung des Kritikers

Bevor die Kritikerpersönlichkeit in ihrer Betätigung, dem kritischen Vorgang, betrachtet werden kann, muß zunächst ihre Veranlagung näher untersucht werden. Das heißt, es sind unter dem Gesichtspunkt der geistigen Typenlehre diejenigen Kräfte herauszustellen, welche in besonderem Maße die Persönlichkeit bestimmen und kennzeichnen. Und das sind, wie schon erwähnt, die geistig-typischen Schichtungen rassegebundener Art. Diese von der Zugehörigkeit zu bestimmten Rassen abhängigen Schichtungen ermög-

[34] Vgl. hierzu Adolf Hitler a. a. O. Band 2, Seite 83 ff.

lichen es am besten, zwischen zwei verschiedenen Persönlichkeiten zu unterscheiden. Unterschiede zwischen solchen werden nun am deutlichsten offenbar durch deren verschiedene Einstellungen zum Ganzen der Welt, durch die verschiedenen Weltanschauungen. Denn gerade die Einstellung zum All, zur Gesamtheit der Dinge ist aufs innigste an das unterschiedliche Sein der Persönlichkeiten gebunden. Das Bild, das sich der Mensch von der Welt, von seiner Welt macht, spiegelt Eigenart und Eigentümlichkeit seiner Wesensseele am schärfsten wider. Wie schon oben dargelegt wurde, ist Weltanschauung eine — man kann sagen — begrifflich-gedachte Ausdrucksform einer geistig-typischen Schichtungsgemeinschaft bzw. Schichtung, sie beruht also im Einzelwesen auf einer ganz bestimmten solchen und wird nur durch diese ermöglicht. Sie ist somit Ausdrucksform eines Menschen gegenüber dem Ganzen, der Gesamtheit der Dinge, und ihre Art wird wieder durch diejenige der betreffenden Schichtung bestimmt. Da sich nun aus der Summe der einer Rasse eigentümlichen Empfindungen und Werturteile gewisse Vorstellungen, also auch solche von der Gesamtheit der Welt bilden[35], muß eine ursprüngliche Rassegebundenheit einer jeden Weltanschauung als sicher angenommen werden[36]. Die Weltanschauung ist ihrem Ursprung nach sozusagen ein „rassisches Zielbild" von der Gesamtheit der Welt, welches von einer rassebestimmten, also eigengesetzlichen geistig-typischen Schichtung abhängig und deren begriffhafte Ausdrucksform ist. Das heißt, diese Schichtung wird im Menschen in Richtung auf ein bzw. mehrere entsprechende Zielbilder gelagert sein, während ihre Art und damit auch diejenige dieser Ausdrucksform wiederum von der Rassenart bestimmt wird. In einer Menschengemeinschaft, deren einzelne Mitglieder ihrem rassischen Erbgut nach beispielsweise stark westisch bestimmt sind, wird auf Grund einer allen gemeinsamen Schichtung, die also ebenfalls als westisch gekennzeichnet und dieser Rasse eigentümlich ist, auch eine solche, ihr entsprechende Schichtungsgemeinschaft bestehen. Und zwar eine derartige, die ihre begriffliche Ausdrucksform gegenüber der Gesamtheit der Dinge in einer nun gleichfalls westisch bestimmten Weltanschauung findet. Andererseits aber kann in einem Menschen, z. B. infolge einer unglücklichen Mischung seines rassischen Erbgutes aus sich widersprechenden, entgegengesetzt liegenden rassebedingten Schichtungen ein wechselseitiger Zwist dieser und damit ihre Schwächung eintreten. Dann besteht die Möglichkeit, daß in dem betreffenden Menschen infolge starker Umweltseinflüsse eine fremdgesetzliche, umweltsgebundene Schichtung gebildet wird, die ihre Ausdrucksform in einer, diesem Menschen an und für sich ganz artfremden Weltanschauung findet.

[35] Vgl. hierzu Paul Schultze-Naumburg, Rassengebundene Kunst, Seite 10.

[36] Vgl. auch Hans F. K. Günther a. a. O. Seite 449.

Diese wird dann der Betreffende unter Anerkennung ihrer Gültigkeit für sich übernehmen. In einem solchen Falle kann also die Weltanschauung des Menschen auf einer umweltsbestimmten Schichtung beruhen, bzw. deren Ausdrucksform sein. Dasselbe liegt auch dann vor, wenn der Mensch infolge besonderer Umwelteinwirkungen eine solche Weltanschauung aufnimmt, die Ausdrucksform der eigenartlichen Schichtung einer Rasse ist, welche mit der oder den ihn bestimmenden Rassen verwandt ist, also im Zusammenhang steht. In allen drei angeführten Fällen aber wird sich die jeweilige Weltanschauung letzten Endes doch immer als Ausdrucksform auf die eigengesetzliche Schichtung irgendeiner Rasse zurückführen lassen. Denn infolge ihrer Eigenschaft als Umwelteinfluß kann sie auf Grund der geschilderten Sachlage unter gewissen Voraussetzungen auch von fremdrassigen Menschen übernommen werden. Daraus ergibt sich, daß eine Weltanschauung ihrem eigentlichen Ursprung nach stets auf eine rassegebundene Schichtung zurückgeht und rassebestimmt, daß sie also schließlich immer gedankliche Ausdrucksform irgendeiner Rasse gegenüber der Gesamtheit der Dinge ist. Dieser Satz von der Rassebedingtheit der Weltanschauung[37] will besagen, daß die Einstellung zum Leben, zur Mitwelt, zum All eines jeden einzelnen Menschen wie eines jeden Volkes, welche dann auch in einer sogenannten „öffentlichen Meinung" zum Ausdruck kommt, größtenteils von denjenigen rassischen Eigenschaften an Geist und Seele bestimmt wird, welche sowohl dem einzelnen wie auch einem ganzen Volk durch deren Vorfahren mitgegeben worden sind. Rassisches Erbgut, sei es nun nordisches, fälisches, dinarisches, westisches, ostisches oder ostbaltisches, sei es orientalisches, vorderasiatisches, negroides, mongoloides usw., bedingt ebenso Handeln und Wandeln des einzelnen Menschen, wie es auch die innerhalb der Stämme, Völker und Staatengebilde herrschenden Sittenlehren beeinflußt. Die Weltgeschichte aller Jahrhunderte und Jahrtausende und auch die Gegenwart, die das Emporringen und den Sieg einer neuen Weltanschauung, der nationalsozialistischen, deutlich vor Augen führte, beweisen klar, daß an der Gültigkeit dieses Satzes nicht zu rütteln ist. Betrachtet man einmal von diesem Standpunkt aus die Entwicklung der vom Nationalsozialismus überwundenen liberalistischen Weltanschauung in Deutschland und vergleicht sie mit dem heute noch bestehenden und herrschenden französischen Liberalismus, so stößt man zwangsläufig auf diejenige rassische Verschiedenheit, welche das wesentlich nordisch bestimmte deutsche Volk vom westischen Franzosentum trennt. Der Liberalismus hat ebenso in Deutschland wie auch in Frankreich seine Wurzeln und Grundlagen in der Renaissance und im Humanis-

---

[37] Siehe hierzu meine Ausführungen über „Rasse und Weltanschauung", Der SA.-Führer, 1. Jg., München 1936, Heft 3.

mus, d. h. in jenen Bestrebungen, welche sich aus diesen beiden großen Geisteserscheinungen des Mittelalters und der anbrechenden Neuzeit entwickelten und als Gegenspiel auf die Einengung des „Ichs" durch die mittelalterliche Feudal- und Kirchenherrschaft und das Ständewesen für eine zuerst einmal rein geistige Befreiung des Einzelmenschen kämpften. Nach dem Zeitalter der Aufklärung brachte dann die französische Revolution zu Ende des 18. Jahrhunderts einen Sieg der liberalistischen Gedanken in Frankreich und gleichzeitig ein stärkeres Eindringen dieser nach Deutschland. Hier war unterdessen ein andersgearteter Liberalismus entstanden, der sich die französischen Revolutionsgedanken anzupassen und sie in seinem Sinne umzuformen versuchte. Während der geistigen Beweglichkeit, der Ausdrucksfähigkeit und Spitzfindigkeit, dem künstlerischen Sinn, der Pose in Haltung, der Neigung zum Schauspielerhaften, der leichten Beeinflußbarkeit und Erregbarkeit der westischen Rasse ein französischer Liberalismus entsprach, der in den Schlagworten von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, in theatralischen Knalleffekten und pompösen Kundgebungen, in grausamen Hinrichtungen und Blutbädern gipfelte, war der deutsche plumper, ernster, schwerer, aber auch innerlicher und durchdachter. Der klaren und kühlen Voraussicht, dem Verstand und der Urteilsfähigkeit, der Sachlichkeit und Gerechtigkeitsliebe, dem Streben nach Wahrheit, dem Grübeln und Ringen um Erkenntnis der letzten Dinge, dem Pflichtgefühl gegenüber einer höheren Idee, dem Treue-Ideal der nordischen Rasse gemäß vertraten Männer wie Schlözer, dann besonders Schubart und der nationale Görres eine vom französischen Revolutionsliberalismus ziemlich abweichende Auffassung. Diese deutschen „Vorliberalisten" — denn der eigentliche jüdische Liberalismus kam in Deutschland erst später zur Geltung, wie denn auch das Wort „liberal" zum ersten Male beim Freiherrn vom Stein auftauchte — forderten in ihrem Kampfe gegen den ungerechten Absolutismus und die maßlose Unterdrückung des Bürger- und Bauernstandes Volksfreiheit, Freiheit der Meinungsäußerung und der Presse, Reform der Schule, des Bildungs- und Strafrechtswesens, Bodenreform, Hebung und Förderung der Künste gegenüber den Entartungserscheinungen der damaligen Zeit. Alle diese Freiheiten aber sollten nicht, wie es der französische Liberalismus verlangte, schrankenlos sein, sie sollten nicht in einen entfesselten Individualismus ausarten, sondern stets einer höheren Idee unterworfen sein: Freiheit des Einzelmenschen, jawohl! Aber diese darf nie und nimmer gegen „Bestand, Leben und Freiheit von Volk und Staat" verstoßen.

Diese typisch nordisch beeinflußte Auffassung von der Freiheit des einzelnen, wie sie dem Wesen des deutschen Volkes entsprach, erlebte eine Blüte in dem Freiheitsdrang der national-liberalistischen, christlich-germanischen Urburschenschaft. Diese Auffassung wurde verdrängt und zerstört

von einer neuen liberalistischen Welle, dem eigentlichen Liberalismus, der in seinen Lehren maßlos gesteigerte Freiheitsforderungen vertrat, sich im Laufe eines Jahrhunderts das deutsche Volk eroberte oder es vielmehr verseuchte, der der vorderasiatisch-orientalischen Rassenseele entsprang und von deren Vertretern, den Juden, getragen wurde. Dieser jüdische Liberalismus, welcher — die geistigen und seelischen Rasseeigenschaften des Juden vollkommen kennzeichnend — zügellose Freiheit des einzelnen und Gleichheit aller Menschen predigte, jeglichen völkischen Wert verneinte und als Triebfeder des menschlichen Handelns den Eigennutz bezeichnete, erhielt durch die Gleichberechtigung der Juden als Staatsbürger im Jahre 1848 gewissermaßen seine staatliche Anerkennung und die ihm bisher fehlende Möglichkeit zur weitesten und ausgiebigsten Ausbreitung. Juden setzten sich immer mehr und mehr in Politik, Wirtschaft, Schrifttum, Presse und Kunst fest, rissen allmählich die geistige, wirtschaftliche und politische Führung des deutschen Volkes an sich. Fast ein Jahrhundert lang wurde dieses planmäßig von oben herab mit jüdischem Blut und jüdischem Geist geimpft, so daß am Ende dieser Entwicklung mit Ausnahme der nationalsozialistischen alle deutschen politischen Parteien, angefangen von den Deutschnationalen über Volkspartei, Wirtschaftspartei, Zentrum, Demokratie, Sozialdemokratie bis zu den Kommunisten als letzten Ausläufern, weiter nichts als verschieden benannte Domänen jüdischen Geistes und einer jüdisch durchsetzten liberalistischen Großweltanschauung waren.

Die Weltanschauung ist von der Rasse abhängig, das lehrt die Geschichte und Entwicklung, der Aufstieg und Fall des Liberalismus. Aber auch die Gegenwart weist auf diese wichtige Erkenntnis der Rassenkunde hin: Geht man einmal genauer auf die artlichen Verschiedenheiten der beiden neuen großen weltanschaulichen Bewegungen ein, die der Gegner unter dem Sammelwort „Faschismus" bekämpft, so wird man auch hier letzten Endes auf die rassischen Unterscheidungsmerkmale der beiden Weltanschauungsträger, des nordisch bestimmten deutschen und des westischen italienischen Volkes, treffen. Mag auch der deutsche Nationalsozialismus, verkörpert durch seinen Führer Adolf Hitler und die NSDAP., mit dem italienischen Faschismus, vertreten durch Benito Mussolini und die PNF., vielerlei Berührungspunkte haben, mögen beide oft gleiche, sinnverwandte Ziele verfolgen, so besteht doch zwischen ihnen ein entscheidender Wesensunterschied, bedingt durch die rassisch verschiedene Veranlagung beider Menschentypen. So baut sich beispielsweise die Staatsauffassung des italienischen Faschismus hauptsächlich noch auf den Begriff der „nazione", des „Staates an sich" auf, einem Erbteil des westischen Liberalismus, so wie er heute noch in Frankreich am Ruder ist. Diesen Gedanken von Staat und Nation hat nun der Faschismus durch Hinzunahme sozialistischer und syndikalistischer Ideen mit

einem neuen Inhalt erfüllt, aber er ist hierbei stehen geblieben. Er ist über die Begriffe des Sozialismus, des Syndikalismus, des Staatsvolkes und der Nation als der Weisheit letzter Schluß nicht hinweggekommen, denn diese beiden letzteren sind es ja gerade, welche die fast klassisch gewordenen rassischen Zielbilder des westischen Menschen in seinem Verhältnis zu Volk und Staat darstellen. Anders dagegen die nordische Weltanschauung des Nationalsozialismus; hier ist nicht der Staat Selbst- und Endzweck, er ist nur Gefäß für das Volk, zu dessen Erhaltung beizutragen die vornehmste Pflicht und Lebensaufgabe des gesamten Staatsapparates ist. Aber auch das Volk selber, wie es leibt und lebt, ist nicht allerletzter Wesenskern des nationalsozialistischen Staatsgebäudes, sondern es sind dies die im Volke ruhenden, wirkenden und schöpferisch tätigen rassischen Kräfte, das höchste und wertvollste Erbgut, welches das deutsche Volk von seinen Ahnen mitbekommen hat. Durch diese bewußte, im besten Sinne des Wortes völkische Einstellung des Nationalsozialismus, die sich auf die Erkenntnisse und Forderungen der Rassenkunde stützt und die sich schon in manchen rassisch und rassebewußt gefühlten Sitten und Gebräuchen unserer germanischen Vorfahren erkennen läßt, unterscheidet sich dieser als typisch nordisch von der Staatsauffassung des mehr westischen Faschismus. „Der Staat ist ein Mittel zum Zweck. Sein Zweck liegt in der Erhaltung und Förderung einer Gemeinschaft physisch und seelisch gleichartiger Lebewesen. Diese Erhaltung selber umfaßt erstlich den rassenmäßigen Bestand und gestattet dadurch die freie Entwicklung aller in dieser Rasse schlummernden Kräfte. Von ihnen wird immer wieder ein Teil in erster Linie der Erhaltung des physischen Lebens dienen und nur der andere der Förderung einer geistigen Weiterentwicklung. Tatsächlich schafft aber immer der eine die Voraussetzung für das andere." — Diese Worte schrieb Adolf Hitler in seinem Buch „Mein Kampf".

Der Satz von der Rassebedingtheit der Weltanschauung läßt sich durch die gesamte Weltgeschichte, das Werden und Vergehen aller Völker und Weltanschauungen hindurch verfolgen und beweisen. Die Rasse ist und bleibt stets das Ursächliche, die Weltanschauung stets die Wirkungserscheinung und Ausdruckshaltung der ersteren. Das zeigt sich besonders an der stets gleichbleibenden Ausrichtung zeitlich verschiedener Weltanschauungen ein und derselben Rasse: Es liegen ihnen stets dieselben Zielbilder, Werte, Höchstwerte oder Ideale zugrunde, wie das Alfred Rosenberg im ersten Buch seines „Mythus" sehr deutlich dargestellt hat. Die nordischen Weltanschauungen aller Zeiten beruhen immer auf den Begriffen der Ehre, der Treue, des Heldentums, des Gemeinschaftssinnes, die asiatischen oder die negroiden dagegen stets auf den Urtrieben, dem nackten Lebenstrieb, dem Besitz- und Gewinntrieb, dem Geschlechtstrieb. Die Abhängigkeit der Weltanschauung

von der Rasse weist aber auch daraufhin, daß jene als Ausdrucksform rassischer Geistes- und Seelenkräfte, als rassegebundenes Bild von der Welt eine der stärksten Lebenskräfte ist, welche Denken und Handeln des Menschen bestimmen. Ist aber nun, um auf die geistige Typenlehre zurückzukommen, infolge ungünstiger Mischung des rassischen Erbgutes diejenige rassegebundene Schichtung im Menschen, welche die Art seiner Einstellung zur Welt bestimmt, flächiger veranlagt, so wird sie in der Rangordnung der Schichtungen auch als eine solche zweiten Grades zu gelten haben. Das heißt, sie und ihre etwaige begriffliche Ausdrucksform, die Weltanschauung, werden im geistigen und seelischen Leben des betreffenden Menschen keine große und überragende Rolle spielen. Sie kann demzufolge auch von den stärkeren unterdrückt werden, so daß sie die ihr entsprechende Ausdrucksform oft nicht übernimmt und anerkennt. Gewöhnlich aber wird die Weltanschauung als zumeist eigenrassisch bedingtes Zielbild am stärksten die seelische Haltung des Menschen beeinflussen, zumal sie ja im Gegensatz zu anderen Zielbildern auf die Gesamtheit und nicht nur auf „Teile" der Welt hingeht. Und so wird die ihr entsprechende Schichtung wohl bei den meisten Menschen rassegebunden und tiefer veranlagt sein, also zu den Schichtungen ersten Ranges gerechnet werden müssen. Dieser Umstand aber muß auch stets bei einer Betrachtung der Kritikerpersönlichkeit und des kritischen Herganges beachtet und gewürdigt werden.

Die Bedeutung und auch vielfach das Vorhandensein der Weltanschauung nebst ihren Auswirkungen innerhalb und außerhalb der Kunstkritik ist häufig abgestritten worden, und zwar hauptsächlich von dem liberalistischen Individualismus. Dieser konnte seiner Natur nach eine derartige Gemeingültigkeit einer solchen Ausdrucksform innerhalb eines bestimmten Kreises, also einer geistig-typischen Schichtungsgemeinschaft nicht anerkennen. Denn für ihn war alles, also auch eine Weltanschauung derart persönlichkeitsgebunden, daß es solche Gemeinsamkeiten einfach nicht geben durfte. Nun wird ja diese Ansicht des Individualismus schon von vornherein durch die Tatsache widerlegt, daß dieser selber eine Weltanschauung von Allgemeingültigkeit für eine bestimmte Gruppe war, deren Entwicklung geschichtlich festgelegt und auf Grund der geistigen Typenlehre geklärt werden kann. Es sei jedoch noch auf eine Untersuchung über diese Frage vornehmlich unter dem Gesichtspunkt der Kunstkritik von Max Lorenz[38] hingewiesen. Dieser schreibt: „Es ist gar nicht zu leugnen, daß dieser Individualismus zeitgemäß und darum notwendig ist. Wir haben doch keine alle oder wenigstens alle „Gebildeten" verbindende Weltanschauung mehr, in der wir wie

---

[38] Max Lorenz, Der Individualismus in der Kunstkritik, Preußische Jahrbücher, Band 98, Jg. 1899, Seite 134 ff.

in einem geistigen Nährboden miteinander wurzeln und woraus wir einen Geschmack, ein Gefühl, ein Urteil alle miteinander ziehen könnten!" Schließlich aber muß Lorenz doch zu dem Schluß kommen: Es gibt eine gewisse Ähnlichkeit des seelischen Wesensgefüges bei Künstler, Kritiker und Publikum. Diese nennt er den Sozialismus der Seele, „jener Sozialismus der Seele, der Künstler, Kritiker und Publikum verbindet, ein Kunstwerk zur Wirkung führt und so in gewissem Sinne Kunst erst möglich macht. Was anderes aber ist dieser Sozialismus der Seelen, diese gemeinsame Seelenstimmung vieler, die durch einen Künstler ihren gestaltvollsten und nachdrücklichsten, durch den Kritiker ihren klarsten und begreiflichsten Ausdruck findet, als der Ansatz zu einer Weltanschauung, die heute erst als ein Drang und ein Wollen ... empfunden ... wird". Diese Ausführungen von Lorenz weisen schon auf die Wichtigkeit der Weltanschauung in ihrer Beziehung zur Kunst und ihrer Kritik hin. Als begriffliche Ausdrucksform der meist tiefsten geistig-typischen Schichtung rassebestimmter Art wird sie als wichtige Größe bei allen Gliedern jener Seelengemeinschaftskette zu berücksichtigen sein: Insbesondere natürlich bei der Kritikerpersönlichkeit, zumal sie hier stark bestimmend auf gewisse Bestandteile der Kunstkritik einwirkt.

Die Kunstanschauung des Kritikers

Die Kunstanschauung ist getragen von der Weltanschauung, sie ist insofern ein Teil dieser, als sie sich in Form einer Vorstellung von einem Teile oder Gebiete der Gesamtheit der Dinge, nämlich von der Kunst und ihrer Welt äußert. Dieser Zusammenhang der Kunst- mit der Weltanschauung läßt sich beispielsweise sehr deutlich an der nationalsozialistischen nachweisen. Die Weltanschauung des Nationalsozialismus beruht auf zwei Grundpfeilern, dem sozialen und dem rassisch-völkisch-nationalen, welche sich in dem Satze „Gemeinnutz geht vor Eigennutz" und in den Feststellungen und Forderungen der Rassenkunde als letzter Begründung des nationalen Gedankens darstellen. Diese beiden Gesichtspunkte bestimmen dann auch die nationalsozialistische Kunstanschauung, die Einstellung des Nationalsozialismus zu Kunst und Künstler. Kunst ist für den Nationalsozialismus ebenso wie Wirtschaft, Politik usw. nur Teil der Kultur, Teil des Volkstumes, das heißt sie ist die Daseins- und Lebensform eines Volkes in einer ganz bestimmten Gestaltung. Denn alle kulturellen Betätigungsarten sind im Sinne des Nationalsozialismus „nur im Ausdruck unterschiedene Formen der im letzten einheitlichen Schöpferkraft eines Volkes oder einer Rasse". Der rassisch-völkisch-nationale Ausgangspunkt der nationalsozialistischen Kunstauffassung sowie auch ihrer praktischen Kunstpolitik baut sich dementsprechend auf Anerkenntnis der ewigen Werte von Rasse, Persönlichkeit

und Boden auf. Diese drei großen Urkräfte menschlichen Lebens und Daseins auf dieser Erde und ihre wechselseitigen Beziehungen zueinander bilden die Grundlage für jegliches Keimen und Wachsen eines künstlerischen und kulturellen Geisteslebens der Völker. Erste Voraussetzung für das Entstehen einer Kunst ist das Vorhandensein einer kunst- und kulturschöpferischen Rasse, d. h. einer solchen, deren Einzelmitglieder durch ihr rassisches Erbgut an geistigen, seelischen, aber auch körperlichen Eigenschaften befähigt sind, auf den verschiedenen Gebieten der Kunst etwas neues zu finden, zu erfinden, zu erkennen, zu schaffen und zu gestalten. Diese schöpferische Tätigkeit wird aber niemals von der Masse, sondern nur von den „Köpfen" einer Rasse, von deren Persönlichkeiten geleistet. Schöpfertum und Erzeugnisse einer in der Rasse verwurzelten Persönlichkeit werden in ihrer Art und in gewisser Hinsicht wiederum von denjenigen Lebensbedingungen und -verhältnissen beeinflußt werden, welche der von einer Rasse besiedelte Heimatboden dieser gewährt; ein Vergleich der hellenischen mit der nordländisch-germanischen Kunst zeigt das wohl am besten. Zu diesen drei kunstschöpferischen, -tragenden und -gestaltenden Kräften kommt dann noch als ein in der heutigen Zeit besonders stark ausgeprägtes und ausgebildetes „Kontrollorgan", als ein Mittel zur Pflege, Förderung und Beaufsichtigung künstlerischen Lebens und Werdens der Staat hinzu. Und die Erfüllung seiner eben angedeuteten Aufgaben unter hauptsächlicher Wahrung der genannten kunstbegründeten Kräfte ist Kunstpolitik in nationalsozialistischem Sinne. Oberster Leitsatz dieser und „grundsätzliche Erkenntnis ist dann die" — wie Adolf Hitler sagt —, „daß der Staat keinen Zweck, sondern ein Mittel darstellt. Er ist wohl die Voraussetzung zur Bildung einer höheren menschlichen Kultur, allein nicht Ursache derselben. Diese liegt vielmehr ausschließlich im Vorhandensein einer zur Kultur befähigten Rasse."

Der soziale Ausgangspunkt der nationalsozialistischen Kunstanschauung ist aufs engste mit dem rassisch-völkisch-nationalen verknüpft. Und zwar wird das Kunstwerk in seiner Eigenschaft als Erzeugnis einer rasse- und bodenverwurzelten Persönlichkeit, als „Kunst aus Blut und Boden" sowohl in seiner äußeren Form wie auch in seinem Inhalt stets rassisch und bodenmäßig bedingt sein. Es wird dann auf Grund gleicher rassischer Veranlagung (gleicher rassegebundener Schichtungen) von der Masse eines Volkes, seines Volkes, aufgenommen und zu einem rassebestimmten Allgemein- und Mustergut gestempelt. Damit macht es gewissermaßen einen Kreislauf durch, das heißt, es wird von solchen Persönlichkeiten geschaffen, die selber dem Schoß einer völkisch und rassisch bestimmten Masse entsprossen sind, und kehrt dann wieder zu dieser Masse zurück. Für diese sozialen Beziehungen des Kunstwerkes zu Volk und Volkstum macht dann die nationalsozialistische

Kunstanschauung gewisse Forderungen geltend, die vor allen Dingen darauf hinauslaufen, daß das Kunstwerk einmal völkisch, also rasse- und bodengebunden und zum anderen volkstümlich sein müsse. Diese letztere Forderung will besagen, daß Kunst und Kunstpflege in die breite Menge des Volkes getragen werden müssen, daß sie nicht Sonderrecht einer kleinen auserwählten Kaste sein dürfen. Und zwar geschieht dies sowohl um der Kunst selber willen, damit sie nicht den Zusammenhang mit ihrem natürlichen Nährboden, dem Volke, verliert, als auch um des Volkes willen, damit diesem getreu dem Grundsatz „Gemeinnutz geht vor Eigennutz" nicht eines der wichtigsten und schönsten Kulturgüter vorenthalten bleibt und etwa durch eine minderwertige Kitsch- und Vergnügungsindustrie und deren Erzeugnisse ersetzt wird. Daraus ergibt sich ganz von selbst, daß die nationalsozialistische Kunstanschauung niemals den Grundsatz von „Kunst um der Kunst willen" und von der unbeschränkten Freiheit der Kunst anerkennen kann. Die Forderung nach Freiheit der Kunst hat sich — wie Rainer Schlösser schreibt — im Gegenteil solange dem höchsten völkischen Gesetz, das Volk müsse frei sein, unterzuordnen, bis dieses Ziel erreicht worden ist. Und dieses höchste völkische Gesetz bedingt eine Ablehnung alles dessen im Bereiche der Kunst, was der Wesenheit und Veranlagung des deutschen Volkes nicht entspricht. Die nationalsozialistische Kunstauffassung stellt damit dem Staate folgende Aufgaben, die dieser unbedingt zu erfüllen hat: *Die kunst- und kulturschöpferischen Rassenbestandteile des deutschen Volkes unter allen Umständen zu erhalten, alles das aus dem deutschen Kunstschaffen auszumerzen, was Erzeugnis art- und wesensfremder Rassen und Menschen ist, die Boden-, Heimat- und Volksverbundenheit der deutschen Kunst und ihrer Pflege zu fördern und endlich die Entwicklung und Tätigkeit deutscher kunstschaffender Persönlichkeiten geistig und wirtschaftlich zu sichern und zu erleichtern.* Alle diese Forderungen spielen dann auch in der Kunstkritik der nationalsozialistischen Presse eine wichtige Rolle.

Das grundlegend Neue an der nationalsozialistischen Kunstanschauung gegenüber allen anders gerichteten und begründeten Kunstauffassungen und -lehren ist, daß sie in allen ihren Gedanken und kunstpolitischen Maßnahmen stets vom lebendigen Menschen ausgeht. Denn dieser allein ist es, der als schöpferische Persönlichkeit, begabt mit dem Erbgut kunst- und kulturerzeugender Rasse, wahre Kunst schafft, der ihr durch seine bluts- und bodenmäßigen Bindungen volks- und heimatnahes Gepräge verleiht, der — in seiner Vielheit und Mehrzahl gesehen — das kunstaufnehmende und -bewahrende Volk darstellt, welches gleichzeitig in seinem Schoß die rassischen Erbanlagen als Voraussetzung für jegliche Weiterentwicklung der

Kunst birgt und so deren unerschöpflicher Urquell ist. Diesen Born nun in seiner ursprünglichen Reinheit zu erhalten, aus ihm allen Unrat, Schmutz und Morast, der aus den trüben Gewässern artfremder, minderwertiger und kulturzerstörender Rassen und Völker in ihn eingesickert ist, zu entfernen, bleibt unverrückbares Ziel nationalsozialistischer Kunstanschauung und Kunstpolitik: „Alle großen Kulturen der Vergangenheit gingen nur zugrunde, weil die ursprünglich schöpferische Rasse an Blutsvergiftung abstarb. Immer war die letzte Ursache eines solchen Unterganges das Vergessen, daß alle Kultur von Menschen abhängt und nicht umgekehrt, daß also, um eine bestimmte Kultur zu bewahren, der sie erschaffende Mensch erhalten werden muß. Diese Erhaltung aber ist gebunden an das eherne Gesetz der Notwendigkeit und des Rechtes des Sieges des Besten und Stärkeren" (Adolf Hitler).

Jede Kunstanschauung wird als „Teil der Weltanschauung" und somit als eine bestimmt geartete, begriffhafte Ausdrucksform ihrerseits auf einer gewissen geistig-typischen Schichtung ihres Trägers, des Menschen beruhen. Eine dieser entsprechende geistig-typische Schichtungsgemeinschaft weist natürlich auch schöpferische Persönlichkeiten auf, welche die betreffende gedanklich-begriffliche Ausdrucksform, also die Kunstanschauung, schaffen oder ihr auch wesenhafte Gestalt verleihen können: Die Persönlichkeit des Künstlers zum Beispiel legt die Kunstanschauung am ausdruckvollsten in seinem Kunstwerk nieder. In diesem offenbart sich des Künstlers Anschauung von der Kunst am lebendigsten. Damit soll aber nun nicht behauptet werden, daß das Kunstwerk weiter nichts als die gegenständliche Darstellung einer Kunstanschauung sei; dazu ist es ein viel zu mannigfaltig verschmolzener und entstandener Gegenstand. Es zeigt nur eben am bildlichsten die Kunstauffassung seines Schöpfers, es ist ihre sinnfällige Ausdrucksgestaltung. Für das Kunstwerk wurde von Schultze-Naumburg die rassische Bedingtheit und Abhängigkeit nachgewiesen; und in ihm äußert sich wiederum diejenige der Kunstanschauung mittels und über die schöpferische Persönlichkeit des Künstlers durch Beeinflussung des Formhaften („Stilzwang") und des Inhaltlichen. Im allgemeinen wird also eine Kunst- ebenso wie eine Weltanschauung auf eine rassegebundene, eigenartliche Schichtung zurückzuführen sein. Sie kann aber auch auf einer umweltsbestimmten beruhen, und zwar dann, wenn beispielsweise der Bildung einer solchen durch Umwelteinwirkungen von seiten der rassebedingten Schichtungen kein nennenswerter Widerstand entgegengesetzt wird. So ist Günther[39] der Meinung, „daß Kunstrichtungen innerhalb eines gewissen Umkreises und bis zu einem gewissen Grade über Gebiete verschiedener Rassen und Rassemischungen hinausgreifen können,

---

[39] Hans F. K. Günther a. a. O. Seite 95.

wenn irgendein rassischer Einschlag dem Gesamtkreis gemeinsam ist". „Aber innerhalb des Umkreises wird dieser Stil freudiger in diesem, kühler in jenem Gebiet aufgenommen, hier mehr nach dieser, dort mehr nach jener Seite hin entfaltet."

Eine jede Kunstanschauung beruht also wie eine jede Weltanschauung auf einer geistig-typischen Schichtung, die in Richtung auf bestimmte Zielbilder gelagert ist. Und alle Besitzer ein und derselben Schichtung bilden eine Schichtungsgemeinschaft, deren gedankliche Ausdrucksform eben die Kunstanschauung ist. Diese wird durch die schöpferische oder schöpferischen Persönlichkeiten der betreffenden Schichtungsgemeinschaft geschaffen und kann auch anschaulich im Kunstwerk zum Ausdruck gebracht werden. Eine Kunstanschauung entsteht also in derselben Form, wie sie Müller-Freienfels für die Weltanschauung geschildert hat. Fehlen in einem Zeitraum die Persönlichkeiten der schaffenden Künstler und fällt somit auch die lebendige Verwirklichung der Kunstanschauung, ihr wahrnehmbarer Niederschlag im Kunstgegenstand weg, so kann die kritische Persönlichkeit an die Stelle der schöpferischen treten. Sie wird dann durch das ihr eigene Erzeugnis, d. h. durch die Kritik am Bestehenden eine neue Kunstauffassung schaffen und in begrifflicher Weise zum Ausdruck bringen. Diese wird dann von den nichtschöpferischen Menschen derselben Schichtungsgemeinschaft aufgenommen und ist für sie von bindender Gültigkeit. Nur findet dann die Ausdrucksform dieser Gemeinschaft ihren letzten Niederschlag nicht in der tatsächlichen Leistung des Kunstgegenstandes, im „sinnhaften Ja", sondern in der Kritik am Bestehenden, also im „begrifflichen Nein". Wird nun aber eine Kunstauffassung von einer schöpferischen Künstlerpersönlichkeit greifbar und wesenhaft im Kunstwerk dargelegt, so nimmt die nichtschöpferische Masse der entsprechenden Schichtungsgemeinschaft auf Grund der gleichen und gemeinsamen Schichtung das Werk auf: Für sie ist es „die" Kunst[40]. Denn „die Quelle alles Wohlgefallens ist die Homogeneität", wie Schopenhauer einmal in seinen Parerga und Paralipomena sagt. Der Künstler aber wird so durch sein Kunstwerk Sprecher und Ausdrucksgestalter seiner Schichtungsgemeinschaft. Die Persönlichkeit des Kunstkritikers aber, der eben dieser angehört, kann zum Deuter und Erklärer des Kunstwerkes gegenüber der Masse seiner kunstanschaulichen Schichtungsgemeinschaft, aber auch zum Berater und „Kritiker" des Künstlers werden. Von ihm gilt dann das Wort, daß noch jeder Künstler seinen Kritiker gefunden habe. Die Persönlichkeit des Künstlers wird nun außer von seiner Welt- und Kunstanschauung bzw. von den ihnen entsprechenden Schichtungen auch noch von gewissen anderen

[40] Vgl. hierzu die „Geschmacksträgertypen" von Levin Schücking, Literarische Geschmacksbildung, München 1923, Seite 128.



Merkmalen gekennzeichnet. Sie offenbaren sich ebenfalls deutlich an seinem Werke und beeinflussen und bestimmen dieses ebenso wie jene. Sie beruhen auf gewissen geistig-typischen Schichtungen, kommen also auch bei anderen Mitgliedern einer kunstanschaulichen Schichtungsgemeinschaft vor. Diese Schichtungen können bei diesen ganz verschiedener Natur sein. Sie werden beispielsweise bei einem Menschen, der hinsichtlich seiner seelischen und geistigen Eigenschaften als stark nordisch mit einem Einschlag der westischen Rasse bezeichnet werden kann, ganz anders geartet sein als bei einem ebenso nordisch aber mit dinarischem Einschlag Veranlagten. Bei beiden wird zwar die Kunstauffassung vornehmlich nordisch bestimmt sein, sich also im großen und ganzen decken. Aber es werden dennoch gewisse Unterschiede in der Färbung und Abstufung bestehen, die sich auf eigengesetzliche, einerseits von der westischen, andererseits von der dinarischen Rasse her bestimmte geistig-typische Schichtungen zurückführen lassen. Gleichfalls können natürlich auch fremdartliche, die von verschiedenartigen Umweltseinflüssen herrühren, die Gesamtheit der Kunstanschauung eines Menschen von der sonst gleichgearteten eines anderen in ihren Einzelheiten unterscheiden. Diese meist zweitrangigen, manchmal aber auch erstrangigen Schichtungen kommen bei allen Mitgliedern einer Schichtungsgemeinschaft vor. Und auf Grund dieser Schichtungen bestehen dann wieder weitere Gemeinschaften, zu denen auch Mitglieder solcher gehören können, die ihre Ausdrucksformen in völlig anders gearteten Kunstanschauungen finden. Wichtig sind diese Schichtungen besonders für das Kunstwerk, aber auch für den Kritiker und das Kunstpublikum. Es würde zu weit führen, hier näher auf sie einzugehen; dafür sei auf Richard Müller-Freienfels hingewiesen, der in seiner Poetik[41] und Psychologie der Kunst[42] hinreichend dieses Thema behandelt hat. Der Vollständigkeit halber sollen zwei „Typentafeln" von Müller-Freienfels angeführt werden, die ziemlich genau eine Zusammenstellung dieser geistig-typischen Schichtungen, besonders in ihrer Beziehung zum Kunstgenuß, unter der Bezeichnung „Typen" bringen:

Die Typen des Kunstgenießens nach ihrer verstandesmäßigen (intellektuellen) Eigenart[43]:

A. Sinnhafte (sensorische) Typen

1. Augensinnliche (sensorisch-visuelle)
2. Ohrensinnliche (sensorisch-auditorische)
3. Bewegungssinnliche (sensorisch-motorische)

---

[41] Richard Müller-Freienfels, Poetik, Berlin-Leipzig 1914, Seite 44 ff.

[42] Richard Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, Leipzig-Berlin 1912, Bd. 1, Seite 85—180.

[43] Richard Müller-Freienfels a. a. O. Seite 91.

B. Bildhafte (imaginative) Typen
1. Bewegungsbildhafte (imaginativ-motorische)
2. Anschauungsbildhafte (imaginativ-anschauliche oder gegenständliche)
3. Wortbildhafte (imaginativ-verbale)

C. Gedanken- oder erwägungshafte (theoretische oder reflektierende) Typen.

Die Typen des Kunstgenießens nach der Art (Modifikation) ihres Ichbewußtseins[44]

1. Der Ekstatiker: Ausschaltung jeder Ichvorstellung
2. Der Mitspieler: Erleben fremder Ichvorstellungen
3. Der Zuschauer: Bewahrung der eigenen Ichvorstellung.

Diese Müller-Freienfels'schen Typen decken sich vollkommen mit jenen erwähnten Schichtungen im Menschen, auch sie können tiefer und flächiger in ihm veranlagt sein. In begrifflicher Form lassen sie sich an der Färbung und Abstufung der Kunstanschauungen, in sinnfälliger dagegen auch am Kunstwerk bzw. an gewissen seiner Bestandteile erkennen.

Kritiker und Kunstwerk[45]

Auf Grund der bisherigen Ausführungen kann also vorläufig festgestellt werden: Jeder Mensch gehört gemäß seinen geistig-typischen Schichtungen den ihnen entsprechenden Schichtungsgemeinschaften an. Die Ausdrucksformen dieser haben für ihn bindende Gültigkeit. Als Ausdrucksform einer meist erstrangigen Schichtung rassegebundener Art ist die Weltanschauung zu bezeichnen, als ein „Teilgebiet" dieser die Kunstanschauung. Die letztere kann jedoch noch näher bestimmt werden durch andere, oft zweitrangige Schichtungen rasse- und umweltsbedingter Natur, auf Grund deren das Einzelwesen weiteren, ihnen entsprechenden Schichtungsgemeinschaften angehört. Die Zugehörigkeit zu den verschiedensten Gemeinschaften bzw. der Besitz der ihnen entsprechenden Schichtungen ist aber von großer Wichtigkeit für alle Glieder jener geistesgesellschaftlichen Kette. Denn es können, wie schon gesagt, alle derartigen Schichtungen von seiten des Künstlers aus ihren körperhaften Niederschlag im Kunstwerk finden. Von dort aus wirken

[44] Richard Müller-Freienfels a. a. O. Seite 162 ff. Weitere Arten von Typen bzw. geistig-typischen Schichtungen, insbesondere des Künstlers, sind in der „Poetik", Seite 27 angeführt.

[45] Unter Kunstwerk wird hier und im folgenden die Schöpfung einer jeden Kunstart und -gattung, also nicht nur diejenige der bildenden Künste verstanden. Vgl. hierzu Houston Stewart Chamberlain, Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts, München 1935, Seite 1128 (947) ff.

sie beim Empfangsvorgang auf die Kunstaufnehmenden, also auf das Kunstpublikum und den Kritiker. Sind beispielsweise im letzteren alle im Kunstgegenstand zum Ausdruck gekommenen Schichtungen des Künstlers in keiner Weise vorhanden, sind sie also beim Kritiker völlig anders geartet, so wird, wie noch zu zeigen ist, die Aufnahme des betreffenden Kunstwerkes sehr erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht. Das gilt insbesondere für die geistig-typischen Schichtungen ersten Grades bzw. deren Ausdrucksformen, also zumeist für Welt- und Kunstanschauung des Kritikers. Gehört dagegen dieser ebenso wie der Künstler derselben erstrangigen, welt- oder kunstanschaulichen Schichtungsgemeinschaft an, dagegen nicht denselben zweitrangigen, so kann eine Aufnahme gleichwohl stattfinden, wenn sie auch in gewissen Punkten mehr oder weniger behindert wird. Dasselbe kann der Fall sein, wenn sich die Weltanschauungen von Kritiker und Künstler ähneln (falls beide derselben Rasse angehören), wie dies ja bei zeitlich verschiedenen möglich ist, das heißt, wenn z. B. der Künstler in einer früheren Zeit lebte. Bei zwei aufeinander folgenden oder sich ablösenden Welt- und Kunstanschauungen wird dagegen wieder eine stärkere Erschwerung des reinen Kunstgenusses eintreten; und das ist ja erklärlich aus dem meist stattgefundenen heftigen Kampf zwischen beiden, aus dem sich die jüngere emporringen und die alte vernichten will und muß. Von einer völligen Reinheit der Kunstaufnahme und des Kunstgenusses aber kann man nur dann sprechen, wenn möglichst viele Schichtungen im Kritiker einerseits und im Künstler, also damit auch im Kunstwerk andererseits übereinstimmen. Wenn dies nicht der Fall ist, so könnte nun ja der Kritiker versuchen, durch eine bewußt beabsichtigte und herbeigeführte Bildung ähnlicher Schichtungen fremdartlicher Natur die ihm fehlenden zu ersetzen und so die Aufnahme zu erleichtern. Das wäre nach der „Einfühlungstheorie" in allen Fällen theoretisch möglich; wie weit dies aber in der Wirklichkeit und insbesondere in derjenigen der Presse eintreten kann, soll erst weiter unten noch gezeigt und ausgeführt werden. Jedenfalls kann schon jetzt gesagt werden, daß beispielsweise die gleichartige Nachbildung einer erstrangigen Schichtung rassegebundener als eine solche umweltsbedingter Art für den Kritiker im Bedarfsfalle, wie es ja die Einfühlungslehre anstrebt, meistenteils völlig unmöglich ist, wenn dieser einer ganz anderen Rasse angehört als der Künstler. So wird sich z. B. ein Neger bei der Aufnahme eines Wagnerschen Musikdramas niemals „durch Einfühlung" auf den Standpunkt der in einem solchen Werke zum Ausdruck gekommenen nordisch-weltanschaulichen Gedankenwelt versetzen können. Alle diese genannten Bedingungen für einen reinen Kunstgenuß und eine ungehinderte Kunstaufnahme, welche auf möglichster Gleichheit der geistig-typischen Schichtungen sowohl im Künstler als auch im Aufnehmenden beruhen, gelten natürlich auch für das Kunst-

publikum. Wie wichtig diese Gleichheit für die Kunst und ihre Auswirkungen ist, zeigt am besten die Kunstkritik. Denn diese, und zwar auch das kritische Urteil ist in sehr starkem Maße abhängig von der Art der Aufnahme des zu kritisierenden Kunstgegenstandes. Denn es wird eingehendst beeinflußt von den geistig-typischen Schichtungen des Kritikers, und das vornehmlich von den rassebestimmten Schichtungen ersten Grades, damit also von seiner Welt- und Kunstanschauung. Zum Beispiel wird der nordische oder nordisch bestimmte Mensch infolge seiner ganz anders gearteten geistig-typischen Schichtungen rassebedingter Natur ein vom Juden erzeugtes Kunstwerk, wie ein aus Fahrkarten, Drahtstückchen und Klosettpapier zusammengesetztes „Gemälde" niemals als Kunstwerk aufnehmen können, wie das beim jüdischen oder jüdisch bestimmten Kunstpublikum der Fall ist. Er wird es demgemäß aus seiner ganz andersartigen, nordischen Welt- und Kunstanschauung heraus auch stets ablehnen und verurteilen müssen, denn für ihn kann ein solches Werk niemals „Kunst" sein. Sein von der nordischen Rasse und von einer nordischen Welt- und Kunstanschauung diktiertes Urteil wird aber dann dem jüdischen Künstler und dem jüdischen Kunstpublikum als zumindestens sehr parteiisch und ungerecht erscheinen. Die Rassenfrage spielt also erheblich in die Kunstkritik mit hinein, wenn auch diese Behauptung für den Anfang noch ungewohnt und vielleicht auch unwahrscheinlich wirken sollte. Paul Schultze-Naumburg hat die Wichtigkeit der Triebfeder „Rasse" für die Kunst, deren gesellschaftsmäßige Wirkungsmöglichkeiten und auch für ihre Kritik erkannt, als er schrieb: „Denn die Gefühlseinstellung, auf der das Kunsturteil beruht, kann nicht rein zufällig und hier einmal so, dort so ausfallen, sondern es muß ihr etwas Gesetzmäßiges zugrunde liegen, das sich wenigstens in seinen großen Zügen erkennen und aufdecken läßt. Wenn es gelingt, den Nachweis zu führen, daß ein jedes Kunsturteil zu einem Teile wenigstens rassegebunden ist, so käme man dadurch schon ein gutes Stück über das Quälende der anscheinend unbegründeten und daher unverständlichen Widersprüche hinaus[46]."

3. Der Schaffensverlauf des Kritikers

Der Schaffensverlauf des Kritikers läßt sich deutlich in drei Hauptteile zergliedern, in die Aufnahme (Konzeption), in die Widerwirkung (Reflexion) und in die Wiedergabe (Reproduktion). Feststellungen dieser Art sind gelegentlich gemacht worden, wenn auch oft Teilerscheinungen mit diesen Hauptteilen verwechselt und nach ihnen benannt wurden. Wohl am genauesten geht in großen Zügen Adolf Bartels in seiner Untersuchung über

[46] Paul Schultze-Naumburg, Kunst und Rasse, Seite 1.

die Kritik[47] vor, weshalb dessen Einteilung hier auch übernommen wurde. Nach seiner Ansicht verläuft der ganze kritische Vorgang ähnlich wie der des künstlerischen Schaffens. Der Künstler empfängt den Gedanken des Kunstwerkes — der Kritiker nimmt es auf. Der Künstler verarbeitet seinen Stoff geistig und erfüllt ihn mit persönlichem Gehalt — der Kritiker durchdringt geistig das Kunstwerk. Der Künstler schafft und erzeugt sein Werk — der Kritiker das schriftstellerische Ergebnis seiner Kritik. Diese Grobeinteilung aber löst sich bei näherer Betrachtung wieder in viele einzelne Vorgänge auf, die alle ineinander übergehen und oft voneinander abhängig sind. Wichtig ist die Bartels'sche Einteilung deshalb, weil sie es ermöglicht, gewisse Arten und auch Formen der Kritik als durch das Vorherrschen einzelner ihrer Bestandteile bedingt zu erkennen. Da aber derartige Einflüsse letzten Endes auf die Persönlichkeitsveranlagung des Kritikers zurückzuführen sind, so muß dessen Schaffensverlauf besonders unter dem Gesichtspunkt der geistigen Typenlehre untersucht werden, um alle seelischen Vorgänge sowie die geistesgemeinschaftlichen Abhängigkeiten und Auswirkungen feststellen zu können.

Wenn von einer Einteilung des kritischen Herganges die Rede ist, so muß, wie schon gesagt, immer berücksichtigt werden, daß Unter- und Hauptteile stets ineinander übergehen, daß die genaue Trennung einzelner Teile nicht möglich ist. Schon während der Aufnahme entstehen beispielsweise Teile des kritischen Urteils, werden nachträglich in der Widerwirkung erläuternd begründet, um schließlich in der Wiedergabe, bemerkbar oder nicht, aufzugehen. Es muß aber wenigstens versucht werden, innerhalb der fortlaufenden Reihe von seelisch-geistigen Vorgängen im Kritiker eine gewisse Einteilung beizubehalten, eine gewisse Scheidung vorzunehmen. Das kann dadurch geschehen, daß die Art aller dieser Entwicklungsvorgänge und ihre verschiedenen Auslösungskräfte möglichst genau festgestellt werden. An Hand der Einteilung in Aufnahme, Widerwirkung und Wiedergabe muß für jeden dieser drei Teile gefragt werden: Was geht in dem Kritiker vor? Bei der Aufnahme sind also zuerst die Tätigkeitsvorgänge des Kunstwerkempfanges im Kritiker, die körperlich-sinnlichen und die bewegungsmäßigen, die seelischen, d. h. die geistes- und verstandesmäßigen sowie die gefühlsmäßigen zu betrachten. Dann wird festzustellen sein, wo der Kunstgenuß einsetzt, wodurch er hervorgerufen wird, und was er eigentlich ist. Weiterhin müssen die innerlichen und äußerlichen Umstände berücksichtigt werden, die auf den Vorgang des Empfanges einwirken. Besonders sind die innerlichen Bedingungskräfte zu klären, denn sie geben oft Aufschluß darüber, welche

---

[47] Adolf Bartels, Kritiker und Kritikaster, Leipzig 1903, Seite 75; Über Kritik und Literaturgeschichte, Der Kunstwart, 16. Jg., 1903, Heft 16, Seite 163 ff.

Art von Kunstgenuß beim Kritiker eintritt, ob z. B. ein rein verstandesmäßiger oder ein gefühlsbetonter. Bei der Widerwirkung werden die verstandesmäßigen Betätigungen des Kritikerhirnes zu bestimmen sein, wie es zerlegt, auflöst, begründet, „Wirkungen entblättert“. Dabei muß untersucht werden, inwieweit Empfangs- und Genußvorgang in die Widerwirkung hineinspielen, ob sie diese als Vorgang an sich beeinflussen. Schließlich ist der Werdegang des kunstkritischen Urteils, seine Maßstäbe und Wertmesser, seine Arten, seine Abhängigkeit und die Einwirkung von seiten außenstehender Größen herauszustellen. Für die Wiedergabe muß dann die Niederlegung und das Vorkommen aller dieser Kräfte, Wirksamkeiten und Betätigungsvorgänge in dem schriftstellerischen Erzeugnis der Kritik untersucht werden. Es müssen dessen Bestandteile, Arten und Formen, die Beeinflussungen insbesondere durch die Zeitung als einer Erscheinung des öffentlichen Lebens bestimmt werden. Erst wenn alle diese Fragen an Hand der geistigen Typenlehre geklärt worden sind, kann auf die Wirkungen von seiten der Kritik nach außen hin, also auf Leserschaft, Kunstpublikum, Künstler usw. eingegangen werden.

Die Aufnahme

Der Empfang des Kunstwerkes

Nach den Angaben von Richard Müller-Freienfels[48] beginnt der Empfang des Kunstwerkes durch den Menschen zunächst mit den Sinnesempfindungen, welche das erstere im letzteren auslöst. Diese Empfindungen sind solche des Auges und des Ohres in räumlicher und zeitlicher Anordnung, je nach der Kunstart, welcher das betreffende Werk angehört. Diese Sinnesempfindungen bewirken ihrerseits wieder eine Auslösung von Wirksamkeiten verschiedenster Art im Aufnehmenden, und zwar verstandes- und gefühlsmäßige. Diese beiden letzteren Gattungen sind aber stets miteinander verbunden, d. h. der begriffliche Betätigungsvorgang immer mit dem Gefühl, welches oft erst nach Auslösung des ersteren eintreten kann. Diese Verbundenheit besteht schon bei den sinnlichen Empfindungen, die eine Vorstufe und Abart der verstandesmäßigen Vorgänge sind. Diese wiederum lassen sich unterscheiden in bewegungsmäßige (Auslösungs-, Nachahmungs- und Auffassungsbewegungen), vorstellungsverbindende (assoziative) oder bildhaft-einbildungsmäßige (imaginative: Erinnerungs- und Vorstellungstätigkeit, vom Menschen oder Kunstwerk her bedingt) und rein verstandesmäßige (Denktätigkeit: Urteile und Schlüsse in Form von Tatsachen- oder

[48] Zu den folgenden Ausführungen vgl. Richard Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, Band 1, Seite 41—84.



Werturteilen). Diese letztere Gattung aber leitet schon zum zweiten Hauptteil des kritischen Vorganges, zur Widerwirkung über, die ja eine mehr bewußt in Gang gesetzte Tätigkeit rein geistesmäßiger Wirksamkeiten ist. Diejenigen gefühlsmäßiger Art sind in zwei Gruppen zu scheiden, in die der einfachen Gefühle und die der stärkeren Gemütsaufwallungen (Affekte). Die ersteren treten als Lust-, Unlust- und Mischgefühle auf, also einzeln und miteinander verbunden. Weiter sind sie in den verschiedenen Abstufungen des Ichbewußtseins zu erkennen, auch als Neuheits- und Bekanntheitsgefühle, als solche der Erregung und der Ruhe sowie ferner von sittlicher und religiöser (metaphysischer) Art; diese Reihe ließe sich noch länger fortsetzen. Die Gruppe der Gemütsaufwallungen zerfällt als einfache Steigerung von Gefühlen (Freude, Entzücken, Wehmut, Schmerz) in Stimmungserregungen, als trieb- und bewegungsgebundene (Zorn, Furcht, Liebe) in Trieberregungen, Miterregungen (Miterlebnis) sowie Eigenerregungen (Gefühlszuwendung).

An Hand der geistigen Typenlehre läßt sich nun auf Grund der Feststellungen von Müller-Freienfels für die Aufnahme eines Kunstwerkes folgendes festlegen: Im Kunstgegenstand sind gewisse Bestandteile vorhanden, welche sinnfällige Ausdrucksformen und -gestaltungen gewisser Veranlagungen, also geistig-typischer Schichtungen des Künstlers darstellen. Solche Bestandteile sind stofflicher, formhafter und inhaltlicher Art, zum Beispiel Wort, Ton, Farbe, Linie, Raum; Taktmaß, Tonfolge, Farbenzusammenstellung, Linienführung; Inhalts- und Darstellungsbedeutung, Richtungsgedanke. Durch diese Bestandteile werden im Aufnehmenden mittels der Sinnesempfindungen verstandes- und gefühlsmäßige Betätigungsvorgänge ausgelöst. Die Auslösung irgendeiner dieser Wirksamkeiten kann aber nur stattfinden, wenn das sie auslösen-sollende Glied im Kunstgegenstand in seiner Eigenschaft als wesenhafte Ausdrucksform der ihm entsprechenden geistig-typischen Schichtung im Künstler auch Gültigkeit für den aufnehmenden Menschen hat. Das heißt, in diesem muß dieselbe Schichtung wie auch im Künstler vorhanden sein. Diese wird dann nämlich durch den ihr entsprechenden Kunstwerksteil zum „Schwingen" gebracht und antwortet auf die Reizung von seiten jenes mit der Auslösung eines bestimmten Vorganges verstandes- oder gefühlsmäßiger Art. Schichtungen, die auf die Einwirkungen ihrer gegenständlichen Ausdrucksformen, d. h. der entsprechenden Bestandteile im Kunstwerk mit der Auslösung von verstandes- bzw. gefühlsmäßigen Wirksamkeiten antworten, können demnach auch kurzweg als verstandes- bzw. gefühlsbetonte Schichtungen bezeichnet werden. Ist aber nun jene geistig-typische Schichtung im Aufnehmenden nicht vorhanden, so findet der betreffende Bestandteil keinen Schallboden im Menschen, und eine Auslösung der bestimmten Betätigung kann nicht erfolgen. Also nur

wenn Künstler und Aufnehmender sich in einer geistig-typischen Schichtungsgemeinschaft befinden, kann die entsprechende Ausdrucksform als Glied im Kunstwerk den vom Künstler in seiner Eigenschaft als Ausdrucksgestalter jener Schichtungsgemeinschaft bewußt oder unbewußt beabsichtigten Vorgang im Menschen auslösen. Zur Auslösung aller der von Müller-Freienfels festgestellten Arten von Betätigungsvorgängen sind also sowohl die ihnen entsprechenden Auslösungsglieder im Kunstwerke wie auch die geistig-typischen Schichtungen im aufnehmenden Menschen nötig. Auf Grund gewisser Schichtungsgemeinschaften zwischen Künstler und Aufnehmendem werden beispielsweise im letzteren durch entsprechende Kunstwerksteile Wirksamkeiten verstandesmäßiger Art ausgelöst, die sich in Auslösungs-, Nachahmungs- und Auffassungsbewegungen, in Erinnerungen und Vorstellungen, in Urteilen und Schlüssen äußern können. Gemäß ihrer sich zeitlich abspielenden Auslösung verdichten sie sich zu einem Entwicklungsgang des Verstehens im Aufnehmenden. Das heißt, dieser erkennt, was der Künstler im ganzen Kunstwerk mit Wort, Ton, Farbe und Linie gemeint hat, Wortsinn, Tonfolge, Linien- und Farbführung und dergleichen mehr werden ihm klar. Er stellt Inhalt, Form und Stoff sowie deren Bedeutung fest, Vorstellungen und Schlüsse entstehen in ihm, kurz, er versteht das Kunstwerk. Überwiegen im Aufnehmenden die geistig-typischen Schichtungen verstandesmäßig-begrifflicher Art von tiefer Veranlagung, so wird sich der Vorgang des Verstehens weiter ausdehnen und in aller Kürze zur Widerwirkung, zum bewußten Zergliederungs- und Urteilsvorgang übergehen. Bei flächiger veranlagten verstandesmäßigen Schichtungen und stärkeren gefühlsmäßigen wird dagegen der Vorgang des Verstehens von Gefühlswirkungen überschwemmt werden und sich daher mehr in anschaulich-bildhafter Richtung entwickeln. Dies ist deshalb möglich, weil, wie schon erwähnt, eine gewisse Verbundenheit zwischen verstandes- und gefühlsmäßigen Vorgängen besteht. Die Auslösung dieser letzteren ist in derselben Weise wie die der ersteren von der Gleichheit der geistig-typischen Schichtungen im Künstler und im Aufnehmenden, also auch von den ihnen entsprechenden Kunstwerksgliedern abhängig. Durch diese werden dann diejenigen Schichtungen, deren wesenhafte Ausdrucksformen im Kunstgegenstand sie bilden, gereizt, und diese Reizung beantworten sie mit der Auslösung bestimmter gefühlsbetonter Wirksamkeiten. Es entstehen so im Menschen derartige Lust-, Unlust-, Misch-, Neuheits- und Bekanntheitsgefühle sowie verschiedene Arten von Gemütserregungszuständen usw., wie sie der Künstler in seinem Zeugungshergang vorwegnehmend empfunden und sie in seinem Werk an die körperhaften Ausdrucksformen der ihnen entsprechenden Schichtungen gebunden hat. Alle ausgelösten Gefühle bilden zusammen den Gefühlsverlauf, welcher mit dem des Verstehens schon insofern verknüpft ist, als gewisse Be-

tätigungsvorgänge des Verstehens der Auslösung bestimmter gefühlsmäßiger zwangsläufig vorausgegangen sein müssen.

Wie schon für den Ablauf des Verstehens hervorgehoben wurde, ist die tiefere oder flächigere Veranlagung der Schichtungen im aufnehmenden Menschen von Wichtigkeit für die Gesamtaufnahme. Und das gilt auch in bezug auf die Schichtungsart, d. h. ob diese rasse- oder umweltsgebunden ist. Wie schon oben ausgeführt wurde, ist diejenige Schichtung, auf welche die Weltanschauung als begriffhafte Ausdrucksform zurückgeht, fast durchweg als eine erstrangige von rassebedingter Art im Menschen zu verzeichnen und wird daher im Künstler und im Aufnehmenden fast stets vorhanden sein. Sie wird ihre sinnfällige Ausdrucksform meist als Bestandteil inhaltlicher Art im Kunstwerk finden, also im Inhalt, in der Darstellung, in den Richtungsgedanken irgendwie sichtbar werden. Ist diese Schichtung dagegen im Künstler flächiger veranlagt, gehört sie also zu seinen zweitrangigen, so wird dies auch im Kunstwerk bemerkbar sein; d. h., der ihr entsprechende Bestandteil meist inhaltlicher Art wird nur schwach oder gar nicht in diesem vertreten sein. Dasselbe gilt auch für die Kunstanschauung bzw. für die ihr entsprechende Schichtung sowie für diejenigen ersten und zweiten Grades, soweit sie eigengesetzlich, also rassebestimmt sind. Die umweltsbedingten Schichtungen des Künstlers werden sich ebenfalls am Kunstgegenstand in Gestalt von Teilgliedern erkennen lassen. Sind diese Schichtungen beispielsweise von der „Erziehung", von der „Bildung" des Künstlers hervorgerufen, so werden sie mittels der ihnen entsprechenden Kunstwerksbestandteile im Aufnehmenden dieselben umweltsgebundenen Schichtungen — soweit sie natürlich vorhanden sind — reizen und zur Auslösung von gewissen verstandes- und gefühlsmäßigen Vorgängen bringen: Es können so z. B. im Menschen Tatsachenurteile und Bekanntheitsgefühle entstehen, welche letzten Endes nur auf Grund von Einflüssen der gleichen oder ähnlichen Bildung und Erziehung, wie sie auch der Künstler genossen hat, möglich sind. Gleichfalls werden natürlich auch durch rassebedingte Schichtungen bzw. deren Ausdrucksglieder im Kunstwerk Gefühls- und Verstandeswirkungen hervorgerufen werden, deren Entstehungsmöglichkeit sich aber im Gegensatz zum vorigen Falle auf gleiche oder ähnliche rassische Veranlagung von Künstler und Aufnehmenden als letzte Ursache zurückführen läßt. Das wird zum Beispiel dann der Fall sein, wenn ein Mensch von vornehmlich westischer Rasse ein Kunstwerk aufnimmt, das von einem gleichfalls westischen Künstler geschaffen wurde, und der in diesem Kunstgegenstand enthaltene, inhaltlich-formale Bestandteil an ausgesprochen gallischem Humor, Esprit, Wortspiel usw. (als Ausdrucksform einer typisch westischen Schichtung) im Aufnehmenden gewisse Lust- und Behaglichkeitsgefühle auslöst. Aus dem oben gesagten ergibt sich, daß auch die je nach Art der ausgelösten Wirk-

samkeiten als begriffs- oder gefühlsmäßig bezeichneten geistig-typischen Schichtungen rasse- oder umweltsbestimmter Natur sein können.

Art und Veranlagung der Schichtungen im Künstler und im Aufnehmenden bestimmen sehr stark den gesamten Aufnahmevorgang. Dieser wird sich dann am reinsten und ungehindertsten vollziehen, wenn beide Personen dieselben Schichtungen derselben Art und gleichstarker Veranlagung aufweisen, also das gleiche rassische Erbgut haben und von derselben Umwelt in gleichem Maße beeinflußt worden sind. Das wird jedoch im Leben der heutigen Kulturwelt selten sein, erklärt aber die starken Geistes- und Seelengemeinschaftswirkungen der Kunst bei solchen Völkern, deren Einzelmitglieder rassisch gleich veranlagt, also ein und denselben Rassen angehören oder überhaupt völlig reinrassisch sind. Infolge der Rassemischungen innerhalb der heutigen Kulturvölker und der verschiedenartigsten Umweltseinflüsse, denen die Einzelwesen ausgesetzt sind, wird stets eine mehr oder weniger starke Verwicklung bei der Aufnahme eines Kunstgegenstandes eintreten. Ist zum Beispiel eine erstrangige Schichtung rassegebundener Natur im Künstler und im Aufnehmenden grundverschieden, so wird die sinnfällige Ausdrucksform derjenigen des Künstlers als Kunstwerksbestandteil während des Empfanges auf keinen Schallboden im Aufnehmenden stoßen. Sie wird also auch in diesem keine der vom Künstler bewußt oder unbewußt beabsichtigten Wirksamkeiten irgendwelcher Art auslösen können. Andererseits aber wird die andersgeartete Schichtung im Empfangenden das ihr artgemäße Glied im Kunstwerk nicht finden. Sie wird also, nicht entsprechend gereizt, zur Auslösung ihrer Betätigungsvorgänge nicht gelangen können. Dazu kommt noch, daß das dem Aufnehmenden fremde Wesensgepräge des betreffenden Bestandteiles von ihm mittels verstandesmäßiger Vorgänge erkannt werden kann. Weiterhin wird von diesem Kunstwerksteil in seiner Eigenschaft als Einfluß der Umwelt noch versucht, in dem betreffenden Menschen eine entsprechende geistig-typische Schichtung, d. h. eine umweltsbedingte und somit fremdgesetzliche, zu bilden. Und zwar deshalb, um auf Grund dieser seine an ihn gebundene Wirkungsmöglichkeit in Form von gewissen Betätigungsvorgängen in jenem Wesen auslösen zu können. Der Bildung einer solchen fremdartlichen Schichtung, die der Natur jener rassegebundenen ersten Grades im Aufnehmenden vollkommen widerspricht, widersetzt sich die letztere aufs kräftigste. Infolge des daraus entstehenden Streitfalles von geistig-typischen Schichtungen und der nicht erfolgten Reizung jener rassegebundenen im Menschen wird die Aufnahme des betreffenden Kunstwerkes stark behindert. Und das besonders deshalb, weil es sich um Schichtungen ersten Ranges von besonderer Bedeutung handelt. Aus dem Verhalten der unbefriedigt gebliebenen Schichtung im Aufnehmenden einerseits und des eine fremdgesetzliche Schichtung zu bilden ver-

suchenden Kunstwerkbestandteiles als Ausdrucksform der ihm entsprechenden Schichtung im Künstler andererseits läßt sich auf eine bestimmte Veranlagung oder Richtung der geistig-typischen Schichtungen beider Personen schließen: *Die Schichtungen des Aufnehmenden tragen Forderungsgepräge, die des Künstlers, vertreten durch ihre wesenhaften Ausdrucksformen, die Kunstwerksglieder, Werbungsgepräge.* Damit kann für die Aufnahme festgestellt werden, daß der Aufnehmende mit gewissen Forderungen an das Kunstwerk herantritt und daß dieses hingegen auf ihn willenshaft und werbend einzuwirken versucht. Die Art dieser Forderungen und Werbungseinwirkungen entspricht jeweils derjenigen der geistig-typischen Schichtungen im Aufnehmenden, der jene bewußt oder unbewußt in sich trägt, und im Künstler. Diese Forderungs- bzw. Werbungshaltung des Empfangenden bzw. des Kunstwerkes wird in besonders starkem Maße für deren, d. h. des Aufnehmenden und des Künstlers rassebedingte Schichtungen in Erscheinung treten. Das rassische Erbgut eines jeden Menschen wird diesen also stets mit ganz bestimmten, in seiner Rasse liegenden und an sie gebundenen Forderungen an das Kunstwerk herantreten lassen. Und diese Forderungen können nur dann erfüllt werden, wenn das ihnen entgegenkommende Werbungsgepräge des Kunstwerkes auf eine gleichartige rassische Veranlagung des Künstlers zurückgeht. Eine Art Werbehaltung des Kunstgegenstandes schlechthin hat auch Adolf Bartels in seiner Untersuchung über die Kritik anerkannt[49], weitere Belege bieten dafür auch die Ausführungen von Broder Christiansen[50], auf die später noch einzugehen sein wird.

Gleichfalls von Bedeutung für die Aufnahme ist die tiefere oder flächigere Veranlagung der geistig-typischen Schichtungen im Künstler und im Empfangenden. Es kann z. B. zwischen beiden auf Grund einer gleichen Schichtung gefühlsmäßiger Art eine Schichtungsgemeinschaft bestehen, welch erstere im Künstler aber flächiger, im Aufnehmenden dagegen tiefer veranlagt ist. Diese Schichtung kann ihre wahrnehmbare Ausdrucksform im Kunstwerk beispielsweise als Hang zum Geheimnisvollen und Grausigen finden. Dieser wird dann infolge der flächigeren Veranlagung der ihm entsprechenden Schichtung im Künstler weniger stark innerhalb des Kunstwerkes zur Geltung und zum Ausdruck kommen. Bei der Aufnahme wird nun dieser Bestandteil, der von anderen im Kunstgegenstand überlagert ist, die tiefer veranlagte Schichtung im Aufnehmenden reizen und diese zur Auslösung einer gewissen Gefühlsentfaltung bringen. Diese Gegenregung der Schichtung auf die Einwirkung des betreffenden Kunstwerkgliedes kann

[49] Adolf Bartels a. a. O. Seite 20 f.; Seite 161.

[50] Broder Christiansen, Philosophie der Kunst, Hanau 1909, Seite 186 ff.

aber nun infolge der tieferen Schichtungsveranlagung stärker sein, als es der Künstler, bewußt oder unbewußt, beabsichtigte. Das heißt, der ausgelöste Betätigungsvorgang wird im Rahmen des Empfangsverlaufes eine größere Rolle spielen, als es eigentlich dem ihn auslösenden Bestandteil, welcher eine geringere Bedeutung innerhalb des Kunstwerkes hat, entspricht. Diese Art der Abhängigkeit seitens der Aufnahme von den geistig-typischen Schichtungen des Empfangenden wird sich dann besonders in einem stark verstandesmäßig betonten Vorgang, wie es die Widerwirkung ist, bemerkbar machen. Und zwar geschieht das in diesem Falle einmal durch eine gewisse Beeinflussung des kritischen Urteils infolge starken Vorherrschens des erwähnten Betätigungsvorganges während des Empfanges. Des weiteren aber wird während der Zergliederung verstandesmäßig festgestellt, daß das betreffende auslösende Kunstwerksglied eine untergeordnete Rolle spielt und somit auch bezüglich seiner Stärke der ihm entsprechenden, im Aufnehmenden tiefer veranlagten Schichtung nicht ebenbürtig ist. Auch für das zuvor angeführte Beispiel wird dieses der Fall sein; und zwar leitet dort das Erkennen des Bestandteiles als eines artfremden zur Zergliederung über, während die nicht erfolgte Reizung jener rassegebundenen Schichtung ersten Grades im Menschen ihrerseits Einfluß auf dessen kritisches Urteil gewinnen kann. Wie diese Überleitung im einzelnen und in der Gesamtheit vor sich geht, in welcher Verbindung Aufnahme und Widerwirkung stehen und wie die erstere auf die letztere, besonders auf die Urteilsfällung einwirken kann, darauf soll weiter unten noch näher eingegangen werden.

Wie schon bemerkt wurde, werden während des Empfanges die Schichtungen im Aufnehmenden durch ihnen entsprechende Kunstwerksteile zum Schwingen gebracht und beantworten diese Reizung mit der Auslösung gewisser Wirksamkeiten. In manchen Fällen und unter bestimmten Voraussetzungen wird sich jedoch dieser Vorgang nicht abspielen können. Und das tritt dann ein, wenn durch mancherlei Umstände, durch Umwelteinflüsse körperlicher und seelischer Art eine „Lähmung" der geistig-typischen Schichtungen herbeigeführt worden ist. Diese Lähmung kann sich auf einige, mehrere oder auch auf die Gesamtheit der Schichtungen im Aufnehmenden erstrecken und bewirkt die Unfähigkeit des Wiedererklingens dieser. Das heißt, sie sind nicht mehr in der Lage, auf die Einwirkung der Kunstwerksbestandteile mit Vorgangsauslösungen zu antworten, die Aufnahmefähigkeit des Menschen ist ganz oder teilweise behindert und ausgeschaltet. In ähnlicher Weise sind auch diejenigen Umwelteinflüsse für die Aufnahme und den Schaffensverlauf des Kunstkritikers (besonders für sein kritisches Urteil) von Bedeutung, welche sich ihrem letzten Ursprung nach auf dessen „Bildungsgang" zurückführen lassen. Diese Gattung von Einwirkungen bewirkt nämlich — worauf noch zurückzukommen sein wird — die Bildung

von verstandesbetonten Schichtungen umweltsgebundener Art, welche für den Vorgang des Verstehens von ziemlicher Wichtigkeit sind. Je nachdem sich diese Einflüsse beim Kritiker mit Erfolg geltend machen konnten, wird auch dessen Empfang eines bestimmten Kunstgegenstandes ausfallen. Und dieser Umstand trägt auch zur Klärung jener Frage bei, warum innerhalb des Entwicklungsganges mancher Kritiker sich deren Urteile gegenüber ein und denselben Kunstwerken öfters mehr oder weniger grundlegend änderten.

Eine möglichst reine und ungehinderte Aufnahme kann, wie die angeführten Beispiele zeigten, nur dann stattfinden, wenn Gleichheit in allen oder möglichst vielen Schichtungen zwischen Künstler und damit auch dem Kunstwerk einerseits und dem Aufnehmenden andererseits besteht. Die im Leben nun sehr häufige Ungleichheit versucht die wissenschaftliche Ästhetik, das heißt besonders die Einfühlungslehre, wie sie von Fritz Ohmann vertreten wird, aufzuheben. Dieser[51] nennt die Gesamtheit der verstandes- und gefühlsmäßigen Vorgänge, die Veranlagungen und Eigenschaften von Kunstgegenstand und Aufnehmenden — nach der geistigen Typenlehre also die geistig-typischen Schichtungen und die sich aus ihnen ergebenden Wirkungen und Betätigungsvorgänge — den „ästhetischen Bedingungskomplex". Durch diesen wird im Aufnehmenden der „ästhetische Wirkungsgegenstand", für Ohmann der eigentliche Gegenstand des Kunstgenusses, ausgelöst. Ohmann folgert nun: „Gleiche ästhetische Bedingungskomplexe — anders ausgedrückt: gleiche Wirkungsgegenstände — rufen gleiche ästhetische Gefühlswirkungen hervor[52]." Dieser Satz stimmt mit der geistigen Typenlehre überein, aber Ohmann verlangt für den ästhetisch Genießenden „Einfühlung" in alle Wesensbestandteile des Kunstwerkes, d. h. nach der geistigen Typenlehre: Umstellung des Empfangenden auf die Schichtungen des Künstlers und damit Bildung von umweltsgebundenen, fremdgesetzlichen für die ihm mangelnden. Denn dadurch soll er in der Lage sein, den dem Kunstwerk und dessen Schöpfer entsprechenden und von diesem beabsichtigten ästhetischen Wirkungsgegenstand in sich herzustellen, das Kunstwerk so genießen und es schließlich auch gerecht beurteilen zu können. Diese Einfühlung geschieht nach Ohmann durch Herstellen eines dem des Künstlers verhältnisähnlichen Gleichgewichtszustandes der Gefühlsrichtungen und Willenstriebe in der Seele des Empfangenden; weiterhin durch Verwirklichung des ästhetischen Wirkungsgegenstandes mittels Einstellung auf jenes, was das Werk zum Ausdruck einer gestaltenden Persönlichkeit mache. Daraus ergibt sich für Ohmann die Möglichkeit des gleichen ästhetischen Wirkungsgegenstandes eines Kunstwerkes und damit auch diejenige seiner reinen, ungehinderten

[51] Fritz Ohmann, Die Geltung des ästhetischen Urteils, Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn, 6. Jg., Bonn 1911, Hefte 1 und 5, Seite 12 ff; 115.

[52] Fritz Ohmann a. a. O. Seite 12.

Aufnahme für alle Menschen, die auf dieser Erde herumlaufen. Wie dieses Wunschziel der Ohmannschen Einführungslehre schon zeigt, beruht diese in ihrer Gesamtheit auf einer falschen Voraussetzung, nämlich auf der gleichen, welche auch der ganzen wissenschaftlichen Ästhetik seit Lessing und Winkelmann zugrunde liegt. Diese „allmenschliche" Ästhetik — wie Alfred Rosenberg sie genannt hat — geht ebenso wie die Einfühlungslehre von der Annahme aus, daß es Kunstregeln und -gesetze geben müsse, die für alle Kunstwerke und für alle Menschen gleich bindend und gültig seien. Diese Richtlinien und Gesetze wurden nun von der Ästhetik ganz willkürlich der (spät-) griechischen Kunst, also einer ganz bestimmten völkischen Kunst einer bestimmten Zeit entnommen und einfach für unbedingt und allgemeingültig erklärt. Dabei vergaß man aber leider, daß jene Kunstgebote wohl auf die Kunst des späten Griechentums, nicht aber auf die anderer Stämme, Völker und Rassen in Anwendung gebracht werden konnten. Denn „der Anspruch auf „Allgemeingültigkeit" eines Geschmacksurteils folgt" — wie Rosenberg[53] richtig erkannt hat — „nur aus einem rassisch-völkischen Schönheitsideal und erstreckt sich auch nur auf jene Kreise, die, bewußt oder unbewußt, die gleiche Idee von Schönheit im Herzen tragen". Ebensowenig wie es allgemeingültige Kunstregeln gibt, wird sich also auch der rassen- und umweltsbedingte Unterschied zwischen den verschiedenen Kunstwerken und den verschiedenen Menschen beim Kunstgenuß aufheben lassen. Die Einfühlungslehre selber wird wohl gelegentlich bis zu einem gewissen Grade durchführbar sein, und zwar insoweit, als es sich um ihre Anwendung bei einem stark verstandesmäßig betonten Vorgang, wie es die zergliedernde Untersuchung einer mehr wissenschaftlich vorgehenden Kritik ist, handelt. Aber innerhalb eines mehr gefühlsbetonten Vorganges, wie es der Empfang und auch der Genuß eines Kunstwerkes ist, wird höchstens das Bilden von umweltsbedingten Schichtungen minderer Bedeutung und flächigerer Veranlagung im Aufnehmenden möglich sein. Für rassegebundene Schichtungen ersten Grades aber kann, wie die bisherigen Ausführungen zeigten, eine derartige Möglichkeit schwerlich bestehen. Und würde sie es, so wären letzten Endes eine starke Verwirrung der Geister, eine Verwischung jeglicher rassisch-seelischer Veranlagung im Menschen, eine Entwertung aller rassisch bedingten Leitbegriffe und Grundgesetze[54] die Folgen einer allgemeinen

[53] Alfred Rosenberg, Der Mythus des 20. Jahrhunderts, München 1936, S. 303. Vgl. hierzu auch Rosenbergs Ausführungen auf Seite 284, 289 f., 303 ff., 307, worin er der allmenschlichen Ästhetik eine gründliche Abfuhr zuteil werden läßt. M. E. die erste restlose Widerlegung, welche das riesige, aber auf einer ganz falschen Voraussetzung begründete Gebäude der wissenschaftlichen Ästhetik erfahren hat.

[54] Aus der Stellungnahme Ohmanns zur Einfühlungslehre müssen sich als praktische Folgerungen die Relativitäten von Ethik und Moral für den Aufnehmenden ergeben. Vgl. Fritz Ohmann a. a. O. Seite 13 f.

Durchführung der Einfühlungslehre im wirklichen Leben. Diese Folgerung aus einer derartigen Verwirklichung hat ebenfalls Müller-Freienfels gezogen und sie daher abgelehnt. Im Grunde genommen geht die Einfühlungslehre darauf zurück, daß sie dem Kunstwerk ein Forderungsgepräge und nicht ein solches der Werbung zuerkennt, wie es sich aus dem Vorhergehenden für dieses ergab. Nach der Einfühlungslehre haben nicht Forderungshaltung des Aufnehmenden und Werbungsgepräge des Kunstgegenstandes übereinzustimmen, sondern der Mensch hat den Forderungen des Kunstwerkes von vornherein nachzugeben, um dieses Ziel zu erreichen. Einer Forderungshaltung des Kunstwerkes aber widerspricht schon der von Broder Christiansen festgelegte zweckstrebige Vorgang der Führung zu „Scheinzielen innerhalb einer Scheinwelt" als Erklärung der Aufnahme und des Genusses eines Kunstwerkes[55]. Die beiden verschiedenen Ansichten der Einfühlungs- und der geistigen Typenlehre laufen aber letzten Endes auf die Frage des Vorranges der Kunst oder des Menschen hinaus. Anders ausgedrückt: **Was ist der Daseinszweck der Kunst, ihre Eigenherrlichkeit, ihr Eigenleben und die sich schließlich daraus ergebende Loslösung von jeglicher lebender Umwelt unter der Losung „Kunst um der Kunst willen" oder ihre Einbeziehung in das Kulturleben einer rassisch-völkischen Gemeinschaft?!** Und in diesem Punkte scheiden sich auch ästhetische Einfühlungslehre und nationalsozialistische Kunstanschauung.

Der Genuß des Kunstwerkes

Wie oben ausgeführt wurde, ist die tiefere oder flächigere Veranlagung der geistig-typischen Schichtungen, also ihre Rangordnung im Aufnehmenden von Wichtigkeit für den Empfang. Sind in jenem die verstandesbetonten Schichtungen tiefer verankert, so werden auch während der Aufnahme die verstandesmäßigen Vorgänge eine größere Rolle spielen. Sind es dagegen die gefühlsmäßigen Schichtungen, so wird dieses für die ihnen entsprechenden Betätigungsvorgänge eintreten. Diese Artbestimmung des Empfanges wirkt sich nun auch auf den sogenannten Kunstgenuß aus, insofern er aus der Aufnahme hervorgeht und deren Gesamtheit von verstandes- und gefühlsmäßigen Wirksamkeiten als Grundstoff aufweist. Auf die Verbindung der Betätigungsvorgänge beider Arten wurde schon für den Empfangsverlauf hingewiesen, und ähnlich ist es auch bei dem eigentlichen Kunstgenuß. Über die Art der Beziehung, des Verhältnisses und der Verbundenheit dieser verschiedenen Vorgänge im Kunstgenuß schreibt Müller-Freienfels[56],

---

[55] Broder Christiansen a. a. O. Seite 186 ff.

[56] Richard Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, Band 1, Seite 133.

daß das Kunstgenießen sich besonders dadurch auszeichne, daß es vor allem ein Strom von Gefühlen und von Stimmungen sei, als welcher sich der Gemütszustand darstelle. Die verstandesmäßigen Erscheinungen seien nur die vorübergehenden Wellen, während das Tiefere, Tragende die Stimmung sei, jene bestimmte, gesteigerte Bewegtheit des gesamten Lebensgefühls. Während die verstandesbetonten Vorgänge sich folgen und ablösen könnten und nur durch die gemeinsame Richtung auf einen Gegenstand geeint seien, blieben die Gefühle als ein schwerer, tieferer Untergrund unter allem. Wie gesagt, besteht der Stoff des Kunstgenusses aus den Betätigungsvorgängen verschiedener Art, die mittels der Kunstwerksglieder durch Reizung der betreffenden Schichtung im Aufnehmenden bzw. Genießenden hervorgerufen werden. Herrschen nun in diesem verstandesmäßige Schichtungen vor, so wird der Kunstgenußstoff vornehmlich verstandesbetont, treten die gefühlsmäßigen hervor, so wird er hauptsächlich gefühlsbestimmt sein. Das kann beispielsweise bei den „erregungshaften Typen“ bzw. bei einem „begriffshaften Typ“ Müller-Freienfels'[57] möglich werden. Das heißt, ein solcher Typ oder Mensch empfindet in besonderem Maße die in ihm ausgelösten Gefühlswellen bzw. das klare Verstehen, das gedankliche Durchdringen des Kunstwerkes als eigentlichen Kunstgenuß. Daraus wird ersichtlich, daß sich die von Müller-Freienfels vorgenommene Kennzeichnung des Kunstgenusses als in Besonderheit ein Strom von Gefühlen und Stimmungen nicht auf das beziehen kann, was vom Menschen „genossen“ wird. Denn der Genußstoff wird ja in seiner Art durch die Veranlagung, also die geistig-typischen Schichtungen des Genießenden bestimmt und kann demnach unterschiedlich stark verstandes- oder gefühlsmäßig betont sein. Der eigentliche Kunstgenuß aber tritt dadurch ein, daß der Genießende etwas, nämlich die in ihm durch die Kunstwerksbestandteile ausgelösten Wirksamkeiten, also den Genußstoff als wertvoll, d. h. als Werte empfindet. „Wert im allgemeinen ist alles, was dem Bestehen eines Subjektes förderlich ist. Der Wert macht sich in der Regel im Bewußtsein als Lustgefühl geltend[58].“ Die obige Bezeichnung des Kunstgenusses als hauptsächlich ein Strom von Gefühlen muß demnach auf die Wertempfindungen zurückgehen, die sich im Bewußtsein als Lustgefühle äußern. Diese letzteren entstehen also dann, wenn der Genießende die in ihm ausgelösten Betätigungsvorgänge als Werte empfindet. Damit gehen diese Wertempfindungen ihrerseits auf die Reizungen der geistig-typischen Schichtungen im Menschen durch die Bestandteile im Kunstwerk zurück. Kunstgenuß ist also letzten Endes ein Strom vornehmlich von Gefühlen, welcher durch Kunstwerksteile über die in den Schichtungen als

---

[57] Richard Müller-Freienfels a. a. O. Band 1, Seite 132 ff; 85.

[58] Richard Müller-Freienfels a. a. O. Band 2, Seite 184.

Gegenregungen ausgelösten Vorgänge und durch deren Empfindung als Werte im Genießenden verursacht wird. Er kann also nur dann eintreten, wenn die im Menschen vorhandenen Schichtungen entsprechend gereizt werden, d. h. wenn sich im Falle der Aufnahme Künstler und Genießender in möglichst viel Schichtungsgemeinschaften miteinander befinden. Damit haben aber auch Art und Veranlagung der geistig-typischen Schichtungen ihrerseits einen Einfluß auf die Art des Kunstgenusses. Überwiegen, wie schon oben erwähnt, die gefühlsbetonten Schichtungen ihrer Stärke nach im Genießenden, so wird in Besonderheit die starke Erregung der Gefühle als Wert empfunden. Das heißt, diese löst ihrerseits das Bewußtsein des Genusses aus, und dessen Hauptgewicht liegt dann auf der Gefühlsseite. Sind dagegen die verstandesmäßigen Schichtungen tiefer veranlagt, so werden besonders die diesen entsprechenden Wirksamkeiten die Wertempfindung verursachen, d. h. das Verstehen des Kunstgegenstandes und seiner Wirkungen auf ihn selbst bereitet dem Empfangenden den Genuß. Natürlich wird die Artbestimmung des Kunstgenusses je nach der Veranlagung des betreffenden Menschen gradweise verschieden sein.

Wie aus diesen Ausführungen hervorgeht, ist der Kunstgenuß eine Folgeerscheinung der Aufnahme und von dieser abhängig. Andererseits aber wird er auch schon zur Widerwirkung des Kritikers überleiten können; und das insoweit, als es sich bei ihm um eine bewußte Wertempfindung oder vielmehr um ein bewußtes verstandesmäßiges Werterkennen handelt, wie das z. B. der Fall sein kann bei einem Genießenden mit tiefer veranlagten verstandesbetonten Schichtungen.

Es bleibt nun noch die Frage zu klären, weshalb die ausgelösten Vorgänge vom Genießenden als wertvoll empfunden werden. Der Grund hierfür liegt in einer gewissen Art Zielrichtung dieser, über welche die Ausführungen von Broder Christiansen[59] näheren Aufschluß geben. Nach dessen Ansicht herrschen im Menschen zwei Haupttriebe: der Lebens- und der sittlich-heldische Trieb. Für den letzteren ist das Leben ein Mittel zur Erreichung und Verwirklichung hoher und unbedingter heldischer Wunschbilder. Allein im Alltagsleben wird der sittlich-heldische Trieb vom Lebenstrieb überwuchert, dieser stellt sich dem Erreichen der Wunschziele des ersteren entgegen. Dadurch entsteht im Menschen eine innere Unruhe, ein Drängen zur Entfaltung des behinderten sittlich-heldischen Trieblebens. Broder Christiansen sagt nun, daß die Kunst oder vielmehr der Kunstgenuß dem Menschen die Möglichkeit einer solchen Triebentfaltung gebe, aber nur den „Schein" dieser, nämlich die „zweckbedachte Hinführung des Menschen in einer Scheinwelt auf Scheinziele". Und bei diesem Vorgang finde der

[59] Broder Christiansen a. a. O., Seite 184 ff.

Mensch sich selbst, finde er das, was seinem Leben einen Sinn geben könnte[60]. Nach der geistigen Typenlehre werden nun, wie für die Welt- und Kunstanschauung ausgeführt wurde, Leitgedanken oder Zielbilder in ihrer Art durch gewisse Schichtungen im Menschen bestimmt, d. h. die letzteren sind in Richtung auf die ersteren gelagert. Daher werden auch die sinnfälligen Ausdrucksformen jener als Bestandteile im Kunstwerk in Richtung der betreffenden Zielbilder liegen und beim Aufnehmenden entsprechende Schichtungen zur Auslösung von Betätigungen bringen, welche sich in Richtung auf besagte Zielbilder hin im Menschen auswirken. Dem zielstrebigen Vorgang Christiansens entspricht also die sich abspielende Auslösung der Wirksamkeiten insofern, als diese in ihrer Gesamtheit oder ihren Einzelheiten in Richtung auf gewisse Zielbilder im Menschen verlaufen, also diesen auf sie hinweisen. Die in diesem Vorgang auftauchenden „Scheinzielbilder", also die Richtung der entsprechenden Kunstwerksglieder auf bestimmte Zielbilder hin, müssen nun auf Grund der Bedingung für eine reine Aufnahme, d. h. der Gleichheit möglichst vieler Schichtungen im Künstler und im Aufnehmenden, sich mit denjenigen der geistig-typischen Schichtungen auf seiten des letzteren decken. In diesem Falle wird dann beim Aufnehmenden der eigentliche Kunstgenuß eintreten. Das heißt, er wird die in ihm ausgelösten Betätigungsvorgänge als wertvoll empfinden, da ja ihre Zielrichtung mit derjenigen seiner gereizten Schichtungen übereinstimmt. Die genannte Bedingung aber gilt in besonderem Maße für diejenigen Zielbilder, auf welche die rassegebundenen Schichtungen ersten Grades hingehen, also für die Zielbilder der Welt- und damit auch der Kunstanschauung. Denn sind diese beim Künstler und Empfangenden entgegengesetzter Natur, so wird der Vorgang des Kunstgenusses schwer gestört, falls nicht überhaupt unmöglich gemacht. Sollte er aber doch mit Hilfe der „Einfühlung" erreicht oder zu Ende geführt werden, so bedeutet dies entsprechend den Ausführungen von Christiansen, daß der Aufnehmende den „Schein" der Entfaltung eines ihm art- oder rassefremden Triebes in einer eben solchen „Scheinwelt", auf ihm genau so widersprechende „Scheinziele" hinführend, erlebt. Bei öfteren Wiederholungen solcher Vorgänge tritt dann notwendigerweise für den Menschen eine Wertminderung, eine Erschütterung seiner eigenen, ihm art- und rassegemäßen Zielbilder ein, die dann ihre Unbedingtheit für ihn verlieren. Als zum Beispiel dem deutschen Kunstpublikum in der Nachkriegszeit Tag für Tag solche Kunstwerke vorgesetzt wurden, die von Juden, Negern oder sonstigen fremdrassigen Mischlingen geschaffen worden waren, deren rassische, welt- und kunstanschauliche Zielbilder also

[60] Dieser Vorgang spielt sich ähnlich wie der der seelischen Reinigung (Katharsis) ab. Vgl. hierzu auch Johannes Günther, Der Theaterkritiker Heinrich Theodor Rötscher, Leipzig 1921, Seite 149 ff.



denen des deutschen Menschen völlig entgegengesetzt lagen, als seitens der jüdischen Presse diese artfremden Kunstwerke immer und immer wieder angepriesen und kunstkritisch von allen Seiten beleuchtet wurden, also damit praktische „Einfühlungstheorie" getrieben wurde, da war es unausbleiblich, daß im Laufe der Zeit ein nicht unerheblicher Teil deutscher Menschen Bewußtsein und Empfindung für den Eigenwert nordischer welt- und kunstanschaulicher Zielbilder verlor. Die nationalsozialistische Kunstauffassung mußte und muß demgemäß eine auf Grund der Einfühlungslehre bis zur letzten Folgerung durchgeführte Erlebnismöglichkeit des „zielstrebigen Scheinvorganges" bei sämtlichen, auf dieser Erde bestehenden Kunstwerken ablehnen. Zielbilder, Triebe und Erlebniswelt, die vornehmlich einer andersrassigen Auffassung, Anschauung und Veranlagung als der des Aufnehmenden und Genießenden entsprechen, dürfen in ihm nicht erweckt werden, auch wenn sie nur „Schein" sind. Denn die Zielbilder, insbesondere die rassegebundenen, müssen für den Menschen unabänderlich und unbedingt sein, sie dürfen auch beim Kunstgenuß durch versuchtes Erleben ihm wesensfremder nicht erschüttert, vertauscht oder gewechselt werden. Wäre dies der Fall, so würde im Wirklichkeitsleben, das heißt besonders für das deutsche Volk eine Unterhöhlung, ein Zusammenbrechen der ihm art- und rassegemäßen welt- und kunstanschaulichen Leitbilder, gegebenenfalls ein Ersetzen dieser durch rassenfremde eintreten. Und das würde sich dann schließlich auch auf die Kunst selber und ihre Werke ausdehnen — ein Fall, wie ihn das Nachkriegsdeutschland in allen Einzelheiten erleben und durchkosten mußte. Deshalb bestimmte die Ablehnung des folgegerecht durchgeführten einfühlungslehrenden Standpunktes die Haltung der Kunstkritik in der nationalsozialistischen Presse, welche um Erhaltung einer arteigenen Kunst des deutschen Volkes kämpfte, in hinreichendem Maße bei der Beurteilung eines jeden Kunstwerkes. In ähnlichem Sinne äußert sich auch Rainer Schlösser innerhalb seines hier angeführten[61] Aufsatzes über die Frage des „l'art pour l'art".

Die Widerwirkung

Ist die Aufnahme (und die mit ihr verbundenen geistig-seelischen Vorgänge) in Besonderheit eine — man kann sagen — zwangsläufige Gegenregung des Kritikers auf die Einwirkungen des Kunstwerkes, so kann die Widerwirkung (Reflexion) als eine derartige von bewußter Natur bezeichnet werden. Sie ist die Erwiderung des Kritikers auf das Kunstwerk, ausgelöst durch die Aufnahme und sichtbar in der Wiedergabe (Reproduktion). Sie unterscheidet ihn vom Laien, d. h. vom Nur-Aufnehmenden und Nur-

[61] Siehe Seite 35 f.

Genießenden durch bewußte Stellungnahme zum Kunstgegenstand. Natürlich kann diese Stellungnahme genau wie beim Kritiker auch bei dem Laien mehr oder weniger vorhanden sein. Aber bei jenem wird sie sich, auch wenn sie infolge Veranlagung ihres Trägers weniger stark ausgeprägt in Erscheinung tritt, in einer sinnfälligen Form, nämlich in der Wiedergabe, dem schriftstellerischen Erzeugnis der Kritik äußern. Wie bei Behandlung des Entwicklungsverlaufes des Verstehens und auch des Kunstgenusses erwähnt wurde, leiten diese beiden Vorgänge unter gewissen Bedingungen schon zur eigentlichen Widerwirkung über. Und dies ist dann der Fall, wenn infolge Vorherrschens und tieferer Veranlagung von verstandesmäßigen Schichtungen im Aufnehmenden bzw. Genießenden beim ersten Vorgang die begrifflich-gedanklichen Wirksamkeiten zum bewußten Urteil, beim zweiten die Wertempfindungen zum bewußten verstandesbetonten Werterkennen überleiten. Damit kann vorläufig festgestellt werden, daß die Widerwirkung von der Veranlagung des Menschen abhängig ist, daß sie ihrer Erscheinungsmöglichkeit nach auf gewissen verstandesmäßigen Schichtungen beruht. Sind diese Schichtungen in besonders starkem Maße ausgeprägt, also im Menschen tiefer veranlagt, so machen sie ihn zu einem „Typ", und zwar zu einem „gedanken- oder erwägungshaften", wie ihn Müller-Freienfels genannt hat. Er zeichnet sich durch eine besondere Begabung und ein Bestreben zur bewußten Zergliederung und Urteilsfällung einem Kunstwerk gegenüber aus. Es findet bei ihm öfters eine Verlagerung des Kunstgenusses statt, dergestalt, daß dessen vornehmlich gedankenmäßig bestimmter Stoff durch Einbeziehung der Zerlegung erweitert wird. Müller-Freienfels bezeichnet diesen Typ als auf dem Boden der Kritik wachsend. Sind die erwähnten verstandesmäßigen Schichtungen im Kritiker nur mäßig stark oder gar schwach veranlagt, so wird sich dieses auch in der Wiedergabe bemerkbar machen. Es kann dann nämlich die Zergliederung als Urteilsbegründung ebenso wie die Urteilsfällung selber ganz oder teilweise entfallen. Unter solchen Umständen entsteht beispielsweise die „Laien-Kritik", die nur nach einem „Es gefällt mir — es gefällt mir nicht" ihr Urteil fällt, das rein berichtende „Referat" oder auch die „impressionistische" Kritik, welche in einer mehr oder weniger dichterischen Eindrucksschilderung über das Kunstwerk gipfelt.

Wie schon aus dem eben Angeführten hervorgeht, machen sich in der Widerwirkung besonders zwei Bestandteile bemerkbar, die Zergliederung und die Urteilsfällung. Die erstere ist eine geistige Durchdringung des aufgenommenen und genossenen Kunstgegenstandes, sie beginnt beim Kritiker schon oft während des Verstehensvorganges bzw. einzelner seiner Wirksamkeiten. Die in ihr entstehenden Schlüsse leiten in ihrer Eigenschaft als Tatsachenurteile zum kritischen Urteil über, sie bilden Teile desselben. Die

Urteilsfällung aber, die meist eine bewußte verstandesbetonte Stellungnahme der Kritikerpersönlichkeit zum Kunstwerk ist, hat oft ihrerseits — beispielsweise zwecks Begründung einer während des Kunstgenusses entstandenen, bewußten Wertempfindung — eine nachträgliche Zergliederung notwendig und damit auch zur Folge. Dies bedeutet, daß auf Grund der zerlegenden Untersuchungen Urteile gefällt werden können, andererseits aber auch schon gefällte Urteile durch jene begründet werden müssen, daß also die Vorgänge der Zergliederung und der Fällung des kritischen Urteiles in wechselseitiger Richtung oft ineinander übergehen. Demzufolge wird bei einer Untersuchung über die Widerwirkung eine genaue und scharfe Trennung beider Hergänge schlecht möglich sein, sie müssen daher oft in ihrer Verbundenheit und in ihren gegenseitigen Wechselbeziehungen zusammen betrachtet werden.

Die Zergliederung

Allgemein genommen, hat die Zergliederung zum Gegenstand ihrer Untersuchung das Kunstwerk an und für sich sowie in seinen verschiedenen Beziehungen zum Künstler, zum Aufnehmenden und zur Umwelt. Gemäß dem Verlauf des gesamten kritischen Vorganges muß der Kritiker in erster Linie zunächst einmal von den Beziehungen des Kunstgegenstandes zu sich selber, also von der Aufnahme und vom Kunstgenuß ausgehen, um dann erst die anderen Gebiete behandeln zu können. Aber schon hierbei zeigt sich eine gewisse Abhängigkeit der Zergliederung vom Kunstwerksempfang, insofern es nämlich den Stoff der ersteren anbelangt. Denn es werden infolge ihrer tieferen Veranlagung gewisse geistig-typische Schichtungen während des Empfangsvorganges zur Auslösung besonders starker, ihnen entsprechender Wirksamkeiten gereizt. Auf Grund der betreffenden starken Wirkungen seitens des Kunstwerkes auf den Kritiker wird dieser bei der Zergliederung besonders nach ihren Auslösungskräften innerhalb des Kunstgegenstandes fragen, d. h. sie zum besonderen Vorwurf seiner Untersuchung machen. Dies wird auch dann der Fall sein, wenn die entsprechenden Kunstwerksglieder von anderen überlagert sind, also ihre starke Wirkung gar nicht dem Zweckwollen des Künstlers entspricht. Ist z. B. im Kritiker eine bildhaft-anschauliche Schichtung besonders tief veranlagt, so wird dieser seine zergliedernde Untersuchung hauptsächlich dem Inhalt und der Bedeutung des Kunstwerkes zuwenden und das Formhafte weniger stark berücksichtigen. Findet er dann, daß der Wesensbestandteil des Allgemein-Inhaltlichen beispielsweise dem des Allgemein-Formhaften untergeordnet ist, ihm an Bedeutung nachsteht, so wird sich diese Tatsache in seinem kritischen Urteil in einer gewissen Ablehnung des betreffenden Kunstgegenstandes bemerkbar machen. Ist aber andererseits diese bildhaft-anschauliche

Schichtung fast ebenso stark im Künstler veranlagt, handelt es sich also bei diesem beispielsweise um einen „Poesiemaler“, so wird auch das, was der Kritiker besonders stark empfindet und wonach er bei seiner Zergliederung in erster Linie fragt, im Kunstwerk stärker hervortreten. Und das kann dann schließlich auf das Urteil in einer für den Künstler günstigen Weise einwirken. Es ist also auch hier festzustellen, daß für die Zerlegung eine Übereinstimmung zwischen der Forderungshaltung des Kritikers und dem Werbungsgepräge des zu kritisierenden bzw. zu zergliedernden Kunstwerkes von einiger Wichtigkeit ist. Vorgänge dieser Art treten auch bei anderen geistig-typischen Schichtungen bzw. Schichtungsgemeinschaften auf. Es sei hier nur auf Untersuchungen von Müller-Freienfels hingewiesen, die unter dem dargelegten Gesichtspunkt betrachtet werden können[62].

Wie aus diesen Ausführungen hervorgeht, wird der Kunstkritiker auf Grund der in ihm ausgelösten Betätigungsvorgänge verstandes- und gefühlsmäßiger Art die ihnen entsprechenden Reizungskräfte zu finden und damit die betreffenden Bestandteile im Kunstwerk zu zergliedern versuchen. Diese Untersuchung ist also in stofflicher Hinsicht abhängig von seiner Veranlagung, d. h. von seinen Schichtungen, mögen es nun die rasse- oder die umweltsgebundenen ersten oder zweiten Grades sein. Der Kritiker wird untersuchen, wo und welche Wirkungsbestandteile im Kunstwerk liegen, wie sie geartet sind, ob stofflich, formmäßig oder inhaltlich. Rückschließend von diesen aus wird er den Vorgang des Verstehens während des Empfanges seiner Zergliederung unterziehen. Er wird klarstellen, welches seine Art und inwieweit er durch den Kunstgegenstand bedingt ist, ob er dem Aufnehmenden leicht fällt oder ob er durch den Aufbau des Kunstwerkes in seinem Verlauf behindert oder erschwert wird. Unter einem gleichen Gesichtspunkt wird der Gefühlsverlauf von den Kunstwerksgliedern ausgehend betrachtet: Welche Gefühle hervorgerufen werden, ob diese ihren Auslösungskräften entsprechen, welcher Art sie sind, ob sie miteinander im Einklang stehen. Von den Wirksamkeiten aus wird wiederum auf die durch sie ausgelösten Wertempfindungen im Kunstgenuß eingegangen, d. h. dieser wird vom Kritiker gedankenmäßig wiederholt, also bewußt nachempfunden: Welche Bestandteile rufen letzten Endes Wertempfindungen hervor und warum, welches und von welcher Art sind die mittels jener im Kunstwerk gelagerten Zielbilder, wie und wodurch kommen diese, klar oder unklar, zur Erscheinung. Vom Kunstwerk ausgehend, wird der Kritiker also in erster Linie dessen Wirkungen auf seine eigene Person feststellen, um Art und Beschaffenheit dieses zerlegen und erkunden zu können. Auf Grund dieser Tätigkeit, die man als das „künstlerische Sehen“ des Kritikers bezeichnet,

---

[62] Richard Müller-Freienfels a. a. O. Band 1, Seite 91 ff.

ist er imstande, auch die Beziehungen des Kunstgegenstandes zu seinem Schöpfer und zur Umwelt in ihren unterschiedlichsten Arten näher zu untersuchen. Derartige Zergliederungen werden dann die gleichen oder ähnliche Teile wie die ersteren aufweisen, soweit sie sich eben auf Künstler bzw. Umwelt beziehen.

Die Urteilsfällung

Den zweiten Bestandteil der Widerwirkung als bewußter Stellungnahme des Kritikers zum Kunstwerk bildet die Urteilsfällung. Alle für die Zergliederung angeführten Feststellungen und Schlüsse des Kritikers leiten als Tatsachenurteile zur Fällung des kritischen Urteiles über, bilden Teile desselben. Zum Gegenstand wird dieses demnach denjenigen Stoff haben, der in der Zergliederung vom Kritiker untersucht wurde, also das Kunstwerk an sich und seine verschiedenen Beziehungen zum Künstler, zum Aufnehmenden und zur Umwelt. Und zwar werden dann soviele Urteile gefällt, als zu kritisierende Gegenstände im Kunstwerk für den Kritiker vorhanden sind, d. h. als zu untersuchende Bestände in der Zergliederung ihm einer Untersuchung wert und notwendig dünkten. Damit ergibt sich auch für die Urteilsfällung auf dem Wege über die Zergliederung eine Abhängigkeit des zu beurteilenden Stoffes von der Veranlagung des Kritikers. Die Urteilsfällung selber wird sich gemäß den aus der Zerlegung hervorgehenden Gegenständen aus Urteilen verschiedener Art zusammensetzen. Es können hierfür die von Müller-Freienfels angegebenen Urteilsarten, welche von ihm mit zu den verstandesmäßigen Wirksamkeiten beim schöngeistigen Kunstgenuß gezählt werden, angeführt werden. Und zwar unter der Voraussetzung, daß sie sich als solche durch alle drei Hauptteile des kritischen Vorganges ziehen, also schon teilweise während der Aufnahme entstehen, sich während der Widerwirkung zur Urteilsfällung verdichten und dann in der schriftstellerischen Wiedergabe sinnfällig zutage treten. Die schon während der Aufnahme und in stärkerem Maße während der Zergliederung auftretenden Tatsachenurteile unterscheidet Müller-Freienfels[63] in „ästhetische Hilfsurteile" und in rein begriffliche, verstandes- und gedankenmäßige Urteile. Die „ästhetischen Hilfsurteile" zerfallen ihrerseits wieder in die Gruppen der zusammensetzenden, erweiternden Hilfsurteile und der zergliedernden, erläuternden Urteile. Neben der Klasse der Tatsachenurteile gibt es noch die Werturteile, in welche die ersteren insofern öfters übergehen können, als die Feststellung einer Tatsache oft schon deren Wertbeurteilung enthält. Als besondere Form der Werturteile erwähnt Müller-Freienfels die Bewunderung. Alle diese Urteilsarten kommen nun innerhalb der Wider-

---

[63] Richard Müller-Freienfels a. a. O. Band 1, Seite 41—83.

wirkung des Kritikers vor, und zwar werden die Erweiterungs- und die Erläuterungsurteile, die ja als Tatsachenurteile zum Teil schon während der Aufnahme auftauchen konnten, den Hauptbestandteil der Zergliederung mit bilden helfen und zum eigentlichen Vorgang der Urteilsfällung überleiten. Sie werden den eigentlichen Kern des „künstlerischen Sehens" des Kritikers darstellen. Die rein verstandes- und gedankenmäßigen Urteile werden sich als Teile der Urteilsfällung dort äußern, wo etwas Bestehendes, und zwar etwas Wissenschaftlich-Begriffliches erkannt und festgestellt werden muß. Deshalb können diese Urteile auch wissenschaftliche genannt werden. Im allgemeinen können sie wie auch die Werturteile erst auf Grund der zergliedernden und der zusammensetzenden Hilfsurteile gefällt werden, sofern diese nicht schon selber als Werturteile angesprochen werden müssen bzw. Werturteilsgepräge tragen. Die Werturteile selber bilden einen sehr wichtigen Abschnitt der Urteilsfällung. Denn sie legen den „Wert" der Bestandteile des Kunstwerkes und seiner Gesamtheit dar. Das heißt, sie stellen die Beziehungen zwischen diesem einerseits und dem Aufnehmenden, dem Kritisierenden sowie der Umwelt andererseits fest (und damit auch den menschlichen Kulturgemeinschaften, welche aber in gewissen Kritiken und deren Urteilsfällungen auch außer acht gelassen werden können und werden). Und daraus folgern sie dann schließlich die Wertbedeutung des Kunstwerkes für diese bzw. seine Werteinschätzung seitens dieser.

Alle diese Urteilsarten kommen so bei der Fällung des kritischen Urteiles in gewisser Anzahl vor. Ihr Auftreten ist aber, wie bei der Behandlung der Zergliederung schon ausgeführt wurde, abhängig — wenigstens teilweise — von dem zu beurteilenden Stoff, also letzten Endes von den im Kritiker ausgelösten Betätigungsvorgängen und damit von seiner Veranlagung, seinen geistig-typischen Schichtungen.

Die Maßstäbe des Kritikers

Wird ein Gegenstand unter dem Gesichtspunkt eines zweiten betrachtet, so erfolgt aus dem sich ergebenden Vergleich beider die Feststellung, das Tatsachenurteil über eine gewisse Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit zwischen ihnen. Es können nun aber auch noch viele andere Gegenstände unter dem Gesichtspunkt desselben zweiten betrachtet werden, und allen diesen Vergleichen wird ein Vergleichspunkt zugrunde liegen, der Maßstab, welcher an den zweiten Gegenstand gebunden ist. Mit Hilfe eines Maßstabes werden also Tatsachen- und Bestandesurteile über verschiedene Gegenstände gefällt, wenn diese mit einem bestimmten anderen verglichen werden. Betrachtet nun der Kritiker mehrere Kunstwerke unter dem Gesichtspunkt seiner Weltanschauung, so wird auch bei diesen Vergleichen ein Maßstab gebraucht werden, der seiner Weltanschauung zugrunde liegt. Mit Hilfe dieses

Maßstabes werden dann von ihm Tatsachenurteile gefällt, ob und inwieweit die Kunstwerke seiner Weltanschauung entsprechen oder nicht. Das gleiche ist auch im Hinblick auf die Kunstanschauung des Kritikers möglich: Der Maßstab, mit dessen Hilfe derartige Urteile gefällt werden, wird dann in der Kunstanschauung verankert liegen. So verwendet beispielsweise die Kunstkritik innerhalb der nationalsozialistischen Presse als Maßstab den im Rahmen ihrer entsprechenden Kunstanschauung liegenden „rassischen Vergleichsgegenstand". Das heißt, der Kritiker stellt fest, inwieweit die rassische Bedingtheit des Künstlers und damit auch die des Kunstwerkes derjenigen seines Volkes bzw. seiner eigenen Persönlichkeit entspricht. Die Benutzung dieses Maßstabes findet sich in vielen hier angeführten Kritiken des „Völkischen Beobachters", so in derjenigen Dr. Walter Stangs über Molnars „Jemand", Stolzing-Cernys über Wagners „Tristan" und Weißmanns „Gespenstersonate"; in den Ausführungen Dr. Hans Buchners über das Judentum in der Musik, Bernhard Funcks über das Judentum in der Malerei usw., um nur einige zu nennen. Die Maßstäbe des Kritikers können nun je nach Art der Vergleichsgegenstände, an die sie gebunden sind, verschiedenster Natur und sehr mannigfaltig sein. Zu den wichtigsten sind jedoch die der Welt- und Kunstanschauung zu zählen, welche bei der Fällung von Tatsachenurteilen innerhalb der kritischen Widerwirkung eine große Rolle spielen. Wie schon gesagt, wird sich diejenige geistig-typische Schichtung, die ihre begriffliche Ausdrucksform in der Weltanschauung findet, von seiten des schöpferischen Künstlers aus in einem gewissen Bestandteil innerhalb des Kunstwerkes äußern. Und dieser Bestandteil wird in Richtung auf gewisse Zielbilder hin gelagert sein, welche der betreffenden Weltanschauung entsprechen. Auf Grund der Aufnahme und der Zergliederung, besonders aber deren Erweiterungs- und Erläuterungsurteile wird nun der Kritiker diesen Bestandteil mit seinem weltanschaulichen Maßstab vergleichen können. Er wird also beispielsweise feststellen, inwieweit die Zielbilder, in deren Richtung das Kunstwerk bzw. dessen betreffender Bestandteil gelagert ist, mit denen seiner eigenen entsprechenden Schichtung übereinstimmen oder nicht. Derselbe Vorgang wird dann auch bei jenen Urteilen eintreten, in denen entschieden wird, inwieweit sich das Kunstwerk oder gewisse seiner Glieder mit der Kunstanschauung des Kritikers decken. Aus dem oben angeführten Beispiel wird nun ersichtlich, daß der in der Welt- oder auch Kunstanschauung liegende Maßstab letzten Endes auf die jeweilige Schichtung im Kritiker zurückgeht. Das heißt, es wird an Hand dieser festgestellt, in welchem Grade ein Kunstwerksbestandteil als sinnfällige Ausdrucksform einer Schichtung im Künstler mit der entsprechenden gedanklichen Ausdrucksform, also der Welt- oder Kunstanschauung übereinstimmt. Deshalb müssen die entsprechenden geistig-typischen Schich-

tungen im Kritiker als allerletzte Ursachen selber die Maßstäbe der Welt- und Kunstanschauung bei der Fällung von Tatsachenurteilen während der Widerwirkung sein, was weiterhin auch durch ihre Forderungshaltung als begründet erscheint.

Bei Behandlung der Weltanschauung und ihrer Entstehung wurde darauf hingewiesen, wie jene zur Masse gelangt und von ihr aufgenommen wird. Es tritt dann ihre Verallgemeinerung ein: Sie wird zum Allgemeingut der Masse gestempelt. Dasselbe trifft auch für die Kunstanschauungen zu. Die Einzelwesen einer solchen geistig-typischen Schichtungsgemeinschaft, die ihre begriffliche Ausdrucksform in der Kunstauffassung findet, verlangen nach Ausarbeitung dieser, sie wollen Einzelheiten wissen, eine feste Leitsatzordnung haben. Diesem Bedürfnis kommen Mitglieder derselben Gemeinschaft, mehr oder weniger schöpferische Persönlichkeiten, entgegen. Sie verarbeiten die Grundlinien der Kunstanschauung, erläutern und begrenzen sie fachlich. So entstehen die meist wissenschaftlichen Kunstlehren und -theorien aus der Kunstanschauung heraus. Verursacht werden sie durch das Bedürfnis der Masse oder einzelner ihrer Teile nach einer genauen Satzung und hervorgerufen durch eine auf mehr oder weniger schöpferischer Tätigkeit beruhende fachliche Behandlung und Unterteilung der Kunstanschauung in meist wissenschaftlicher Beziehung: Es ist der Vorgang des Allgemeingutwerdens. Die in den Kunstlehren liegenden Maßstäbe gehen also eigentlich auf die Kunstanschauung zurück, sie werden also ebenfalls auf geistig-typischen Schichtungen im Menschen beruhen bzw. mit ihnen zusammenfallen (ein Beweis dafür, daß auch die Wissenschaft und die ihr zugrunde liegenden Ideen letztschließlich immer rassegebunden sind; denn die wissenschaftliche Kunstlehre muß ja ebenso wie die Kunstanschauung als gedankliche, dazu aber noch verfachlichte Ausdrucksform einer zumeist rassebedingten Schichtung gewertet werden). Da nun aber die Kunstlehren gegenüber den Kunstauffassungen als verfachlichte Teil- und Sonderlehren anzusprechen sind, so werden ihre Anhängermassen, also die ihnen entsprechenden geistig-typischen Schichtungsgemeinschaften der Zahl nach kleiner und geringer einzuschätzen sein, als dies z. B. bei solchen der Fall ist, welche ihre begriffhafte Ausdrucksform in einer Welt- oder Kunstanschauung finden. Die Art der Veranlagung der kunstwissenschaftlichen Maßstäbe, d. h. also der entsprechenden Schichtungen, kann rasse- oder umweltsbestimmt, tiefer oder flächiger sein. Die zweite Art der Veranlagung wird dann darüber entscheiden, ob ein kunstwissenschaftlicher Maßstab zu den erst- oder zweitrangigen eines Kritikers gehört.

Die Maßstäbe der verschiedenen Kunstlehren lassen sich am besten voneinander durch die Art ihrer Bedingtheit, d. h. durch diejenige ihrer Ver-

gleichsgegenstände, unterscheiden. (Dabei wird hier und im folgenden der Einfachheit halber die Bezeichnung „Maßstab“ zumeist auf die Vergleichsgegenstände selber angewendet, wie sie von den einzelnen Kunstlehren gefordert oder empfohlen werden. In Wirklichkeit aber trifft ja diese Bezeichnung eigentlich nur für diejenigen Schichtungen als letzte Ursachen zu, deren gedankliche Ausdrucksformen eben die entsprechenden Kunstlehren sind.) Und zwar gibt es Kunstlehren, nach deren Ansicht „der“ Maßstab zur Beurteilung eines Kunstwerkes in diesem selber liegt, solche, die ihn an den Künstler als Schöpfer binden, und andere wiederum, welche ihn mit der Persönlichkeit des Kritikers bzw. des Aufnehmenden oder mit gewissen Größen und Nennern der Umwelt verknüpfen. Man kann also solche Maßstäbe, um eine möglichst knappe Bezeichnung zu wählen, in kunstwerksbedingte, schöpferbedingte, persönlichkeits- (d. i. Kritiker bzw. Aufnehmender) und umweltsbedingte einteilen. Eine restlose Abgrenzung läßt sich jedoch nicht durchführen, da manche dieser Maßstäbe während ihrer Anlegung von der einen zur anderen Seite überleiten. Ein kunstwerksbedingter, man könnte fast sagen ein klassisch gewordener, kunstwissenschaftlicher Maßstab ist die „Idee“, wie sie besonders von Hegels Lehre und seiner Schule vertreten wurde. Es sei hier nur auf einen Vertreter dieser Lehre, einen Mann der kritischen Fachtätigkeit hingewiesen, auf den Theaterkritiker der „Spenerschen Zeitung“, Heinrich Theodor Rötscher. In seinen Kritiken leuchtet stets klar und deutlich die „Idee“ als Maßstab hervor und wird durchgehend bei der Urteilsfällung gebraucht[64]. In der von Friedrich Mahling[65] vertretenen Kunstlehre kann man in etwa noch einen der letzten Ausläufer dieser ganzen kunstanschaulichen und kunstwissenschaftlichen Richtung erkennen. Allerdings ist die „Idee“ (der Musik) für Mahling nicht ein erfahrungsmäßig gefaßter Begriff, sondern eine von vornherein gegebene übersinnliche Wesenheit. Und diese „Idee“, d. h. die Musik, ist die Gewandung, in die der sinnliche Stoff, das Seelenleben gekleidet ist. Die Art und Weise, in welcher der Künstler diesen Einkleidungsvollzug durchführte, wird an Hand eines Maßstabes beurteilt. Mit Hilfe dieses wird dann entschieden, „wieweit es dem Künstler wirklich gelungen ist, den ihm gegebenen sinnlichen Stoff in das Gewand der Idee zu hüllen oder, anders ausgedrückt, ein wahres Kunstwerk zu schaffen“. Mit dieser Auffassung muß dann Mahling notgedrungen zu einem weiteren Maßstab kommen, der schöpferbedingt ist und den man den „Absichtsmaßstab“ nennen könnte. Sein eigentlicher Vater ist Friedrich Hebbel[66], welcher schreibt: „Es gibt nur eine

[64] Näheres siehe bei Johannes Günther a. a. O. Seite 10 ff.

[65] Dr. Friedrich Mahling, Musikkritik, Münster 1929, Seite 19 ff.

[66] Friedrich Hebbel, Sämtliche Werke, herausgeg. von Richard Maria Werner, Tagebücher, Band 3, Nr. 4029.

einzige Kritik, die zu respektieren ist, diese entwickelt aus dem Innersten heraus. Sie sagt zum Dichter: dies hast Du gewollt, denn das hast Du wollen müssen, und untersucht nun, in welchem Verhältnis sein Vollbringen zu seinem Wollen steht. Jede andere ist vom Übel." Mittels dieses Maßstabes wird also festgestellt, inwieweit das Kunstwerk als fertiges Erzeugnis den Absichten seines Schöpfers entspricht. Das heißt, dieser Maßstab ist an den Künstler gebunden, ist demnach schöpferbedingt. Er steht häufig mit der Einfühlungslehre im Zusammenhang, insofern sein Gebrauch sie bedingt und verursacht. Der Wiener Geschichtsforscher Bauer erklärt ihn wie folgt[67]: „Aber erst eine durchdringende Nachprüfung aller Für und Wider und vor allem eine Nachprüfung dessen, was der Verfasser mit seiner Arbeit gewollt hat und ob er die für seine Absichten geeigneten Mittel ergriffen und seine Absichten erreicht hat, erst das kann dem Kritiker den richtigen Maßstab für die Beurteilung leihen." Diese Meinung ist auch vertreten bei Fritz Eckardt[68], Richard Müller-Freienfels[69] und Edmund Platzhoff-Lejeune[70], um einige zu nennen. Eine Übertreibung in der Anwendung dieses Maßstabes und der ihm entsprechenden Kunstlehre, angewandt auf den Unterschied zwischen Künstler und Kritiker, findet man bei Adolf Behne[71], der anläßlich einer Untersuchung über das Wertverhältnis zwischen beiden das „reife Wollen" des Künstlers und schließlich auch des Kritikers über die eigentliche schöpferische Tätigkeit des ersteren stellte. Behnes Ansichten wurden von Ludwig Thoma[72] widersprochen, der sie dann auch ziemlich gründlich abfertigte. War der Absichtsmaßstab schöpferbedingt, so liegt derjenige der ästhetischen Einfühlungslehre im Kunstwerk selber verankert; sinngemäß ist auch er mittels dieser Lehre, d. h. mittels der „Einfühlung" selber festzustellen[73]. Mit Hilfe dieses Maßstabes werden, wie es durch jene bedingt ist, häufig solche Tatsachen- und Bestandesurteile gefällt, die in Werturteile übergehen, also

---

[67] Angeführt bei Fritz Eckart, Buchbesprechung und Ethik. Ethik, Jg. 1929, Nr 4, Seite 233.

[68] Fritz Eckardt a. a. O.

[69] Richard Müller-Freienfels, Erziehung zur Kunst, Leipzig 1925, Seite 100 ff.

[70] Eduard Platzhoff-Lejeune, Dichterisches und kritisches Vermögen. Das literarische Echo, 5. Jg., Berlin 102/03, Heft 19, Seite 1310 f. bezeichnet diese Betrachtungsweise der Kritik, „die ein Kunstwerk nach den von ihm selbst vertretenen Prinzipien auf seine Konsequenz und Reife untersucht", als immanent und den Kritiker als „Immanenten".

[71] Dr. Adolf Behne, Künstler und Kritiker. März, 11. Jg. 1917, Heft 8, Seite 164 ff.

[72] Ludwig Thoma, Künstler und Kritiker. März, 11. Jg. 1917, Heft 11, Seite 241 ff.

[73] Vgl. hierzu Fritz Ohmann a. a. O. Seite 127.

Werte oder Wertwirkungen des Kunstgegenstandes feststellen. Damit verwandelt sich aber auch dieser Maßstab in einen Wertmesser, weshalb erst weiter unten näher auf ihn eingegangen werden soll. Weiterhin ist als kunstwerksbedingt derjenige Maßstab zu bezeichnen, wie er von Friedrich Wagner[74] angegeben wird. Er dient zur Feststellung, ob der Gestaltungsentwurf des Künstlers der Wahrheit entspricht, innere Wahrscheinlichkeit hat, also „schön" ist; des weiteren, ob seine eigene Ausführung im Kunstwerk ihm selber vollständig entspricht und ihn in gleicher Weise zur sinnlichen Erscheinung bringt. Dieser Maßstab ist also der Vergleichspunkt zwischen dem Gestaltungsentwurf und seiner Ausführung im Kunstwerk einerseits und seiner inneren Wahrscheinlichkeit sowie Schönheit (d. h. Kunstschönheit, wie sie im Gegensatz zu derjenigen der Natur erst durch das Kunstwerk geschaffen wurde) andererseits. Einen persönlichkeitsbedingten Maßstab gibt Adolf Bartels[75] an: Der Kritiker benutzt seine Persönlichkeit und damit sein Weltbild als Maßstab gegenüber dem Kunstwerk, also der Persönlichkeit und dem Weltbild des Künstlers, die ja auch in jenem vertreten sind. Will der Künstler durch das Kunstwerk auf die Masse werbend einwirken, ihr sein Weltbild aufzwingen, sie für sich gewinnen (Werbungsgepräge!), so setzt der Kritiker diesen im Kunstwerk liegenden Persönlichkeitsauswirkungen des Schöpfers seine eigene Persönlichkeit als Maßstab im Urteil entgegen. Mit steigender Persönlichkeitsbedeutung in bezug auf die Masse steigt dann ebenfalls die seines Maßstabes, was natürlich auch Folgen hinsichtlich der Geltung des gefällten Urteils für die Masse haben kann. Dieser Maßstab Adolf Bartels fällt mit dem oben angeführten weltanschaulichen zusammen.

Neben den kunstwissenschaftlichen Maßstäben gibt es noch die kunst- und kulturgeschichtlichen. Sie werden häufig in der Kunstkritik gebraucht und sind zumeist mitbestimmt von der Kunst oder Weltanschauung des Kritikers. Denn es macht sich ja auch in jedem rein wissenschaftlichen Werke dieser Geschichtsforschungen eine derartige Beeinflussung in Form einer Geschichtswertung trotz allen Bestrebens nach rein geschichtlicher Sachlichkeit stets bemerkbar, sei es auch in geringerem Maße als innerhalb der Kunstkritik[76]. Der kulturgeschichtliche Maßstab ist der Vergleichspunkt bei einem Urteil über das Kunstwerk in seinem Verhältnis zu einer zeitlich, räumlich, völkisch oder rassisch bestimmten Kultur und ihren Äußerungen, der kunstgeschichtliche derjenige bei denselben Vorgängen bezüglich der Gesamtheit oder einer bestimmten Gruppe von Kunstwerken. Daraus ergibt sich von

---

[74] Friedrich Wagner, Kunst und Moral, Münster 1917, Seite 9 f.

[75] Adolfs Bartels a. a. O. Seite 20 ff., 160 f.

[76] Vgl. hierzu Adolf Bartels a. a. O. Seite 42, 63, 162 f.

selbst, daß diese Art von Maßstäben umweltsbedingt ist. Die Anwendung von kulturgeschichtlichen bzw. auch kulturphilosophischen Maßstäben sowie ihre Mitbestimmung von seiten der Weltanschauung her zeigen z. B. die hier angeführten Kritiken Alfred Rosenbergs über Wagners „Parsifal“ und „Meistersinger“.

Außer den beschriebenen welt- und kunstanschaulichen, kunstwissenschaftlichen und kunstgeschichtlichen gibt es für die Urteilsfällung innerhalb der kritischen Widerwirkung noch andere Maßstäbe, die durch die Art ihres Vergleichsgegenstandes jeweils voneinander verschieden sind. Es würde zu weit führen, hier alle diese Arten aufzuzählen; es sei nur besonders auf zwei hingewiesen: Der eine ist der kunstfachliche Maßstab, der zur Urteilsfällung über Stoffbehandlung und Formung im Kunstwerk gebraucht wird. Er ist nicht mit demjenigen Maßstab zu verwechseln, der für Urteile über den Stil verwendet wird und der stets in einer Kunstlehre liegt, also zu den kunstwissenschaftlichen gerechnet werden muß. Der kunstfachliche Maßstab ist stets an die einzelne Kunstart und ihren Stoff (z. B. bei der Dichtung an Wort und Sprache, bei der Malerei an Farben und Linien) gebunden. Licco Amar[77] bezeichnet ihn als Satzung des feststehenden Stoffes und der ihm eigentümlichen Formbarkeit sowie als einen auf dem Wege des begrifflichen Denkens durch Erfahrung gewonnenen Maßstab. Er beruht insofern auf einer geistig-typischen Schichtung des Kritikers, als eine bestimmte Kunstart und ihr Stoff sowie die sich daraus ergebende Behandlungs- und Formbarkeitsmöglichkeit diesem besonders liegt, also sinnfällige Ausdrucksform der entsprechenden Schichtung innerhalb des Kunstgegenstandes ist. Gemäß der oben angeführten Einteilung könnte dieser Maßstab als kunstwerksbedingt angesprochen werden. Im Gegensatz zu ihm muß derjenige als persönlichkeitsbedingt bezeichnet werden, den man den „Eindrucksmaßstab“ (den impressionistischen) nennen kann. Mit seiner Hilfe wird festgestellt, wie das Kunstwerk bzw. seine Bestandteile auf den Kritiker wirken, und zwar in Besonderheit auf dessen Gefühlsleben. Es ist hier also im Grunde genommen eine gewisse Anzahl von gefühlsmäßigen Schichtungen im Kritiker, wie sie z. B. in den Typentafeln von Müller-Freienfels angeführt wurden, welche den Gesamtmaßstab bildet. Dadurch unterscheidet er sich aber auch von dem oben erwähnten, ebenfalls persönlichkeitsbedingten Maßstab Adolf Bartels. Da er in der Persönlichkeit des Kritikers liegt, kann er je nach Art und Veranlagung dieser verschieden auftreten, er wird also in der sogenannten Laienkritik urwüchsiger und einfacher sein als in der eindrucksschildernden (impressionistischen) Kritik einer bedeutungsvolleren Persönlichkeit. Weil er zur Feststellung der Wirkungen von seiten des

[77] Licco Amar, Kritik der Kritik. Melos, 8. Jg. 1929, Heft 3, Seite 121 f.

Kunstwerkes auf den Kritiker dient und diese Wirkungen bei ihrer Feststellung oft zugleich als wertvoll oder nicht empfunden bzw. beurteilt werden, so entwickelt sich aus diesem Maßstab oft ein Wertmesser, der damit zur Werturteilsfällung überleitet.

Alle hier angeführten Maßstäbe lassen sich im Grunde genommen auf geistig-typische Schichtungen im Kritiker zurückführen oder werden vielmehr durch sie letztendlich dargestellt. Dies wurde schon für den welt- und kunstanschaulichen sowie für den kunstfachlichen und den Eindrucksmaßstab hervorgehoben. Das gleiche trifft auch für die kunstwissenschaftlichen zu, weiterhin für die kunst- und kulturgeschichtlichen, denn diese liegen ja in gewissen Gegenständen als Vergleichspunkten begründet. Bevor diese letzteren nun an die zu beurteilenden Werke herangetragen werden können, muß der Kritiker vor dem zu ziehenden Vergleich auch zu ihnen irgendwie eine Stellung einnehmen, die in ihrer Art wieder durch eine Schichtung bestimmt wird. Setzt der Kritiker beispielsweise anläßlich der Beurteilung eines Kunstwerkes eine bestimmte Gruppe von Kunstwerken als kunstgeschichtlichen Maßstab fest, d. h. vergleicht er jenes Kunstwerk mit dieser Gruppe, so wird seine, in diesem Falle von vornherein gegebene Stellungnahme zu jener Kunstwerksgruppe in ihrer Art wiederum von seiner Kunstanschauung, also schließlich von einer meist rassebedingten Schichtung bestimmt sein. In Wirklichkeit sind also die Vergleichsgegenstände nur Mittel oder Mittler, während der ursprüngliche Maßstab in derjenigen Schichtung zu suchen ist, welche die Stellungnahme des Kritikers zu diesen Vergleichsgegenständen bedingt. Demnach haben auch alle angeführten Maßstäbe als eigentlich persönlichkeitsbedingt zu gelten, und zwar auch die oben als kunstwerks-, künstler- und umweltsbedingt bezeichneten. Denn diese letzteren Bestimmungen und Bezeichnungen beziehen sich ja nur auf die Vergleichsgegenstände, sollen aber auch künftig der Einfachheit halber auf diese angewendet werden. Für alle diese Maßstäbe werden dann auch die Gesetzmäßigkeiten gelten, welche von der geistigen Typenlehre für die Schichtungen aufgestellt wurden. Man kann dementsprechend zwischen rasse- und umweltsgebundenen, tiefer und flächiger veranlagten, erst- und zweitrangigen Maßstäben unterscheiden. Die Unterteilung nach Maßstäben ersten und zweiten Grades ist besonders für den Gesamtvorgang des kritischen Urteiles von Wichtigkeit, denn es werden die an Hand der ersteren gefällten Urteile in jenen eine überragende Rolle spielen.

Die Wertmesser des Kritikers

Wie schon für den Kunstgenuß ausgeführt wurde, kann der Genießende die Wirkungen der Kunstwerksglieder, also die von diesen ausgelösten Betätigungsvorgänge unter gewissen Umständen als Werte empfinden. Und

zwar dann, wenn sich jene in der gleichen Richtung auf gewisse Zielbilder hin auswirken, in welcher auch die gereizten und zur Auslösung der erwähnten Wirksamkeiten gebrachten geistig-typischen Schichtungen liegen. Als Bedingung für den Kunstgenuß und somit für die Wertempfindung einer solchen Wirksamkeit konnte daher die Richtung auf gleiche Zielbilder seitens dieser und der betreffenden gereizten Schichtung, letzten Endes also die Gleichheit der beiden geistig-typischen Schichtungen im Künstler und im Genießenden festgestellt werden. In Übereinstimmung mit Müller-Freienfels[78] und Broder Christiansen[79] kann nun allgemein das als „Wert" bezeichnet werden, was zur Lebenserhaltung, Lebensförderung, Erfüllung des Lebenstriebes usw. dem Menschen in irgendeiner Form nützlich ist. Damit kann in Ergänzung der früheren Ausführungen über den Kunstgenuß gesagt werden, daß gemäß der Forderungshaltung des Aufnehmenden die Befriedigung einer seiner geistig-typischen Schichtungen durch Auslösung der ihr entsprechenden Wirksamkeit, die sich in Richtung auf die Zielbilder dieser Schichtung hin auswirkt, vom Genießenden als Wert empfunden wird. Was nun die Fällung des Werturteiles innerhalb der kritischen Widerwirkung anbelangt, so liegt der hauptsächlichste Unterschied zwischen ihr und der Wertempfindung im Kunstgenuß darin, daß es sich bei der ersteren um einen vom Kritiker bewußt beabsichtigten und ihm bewußt verlaufenden Vorgang handelt. Die zu beurteilenden Gegenstände in diesem bewußten Urteilsvorgang sind die Kunstwerksbestandteile, welche gemäß den durch sie ausgelösten Wirksamkeiten von den Urteilen als Unwert- oder Wertgegenstände bezeichnet werden. Denn ein Gegenstand wird dann Wertgegenstand genannt, wenn seine Wirkungen für den Menschen wertvoll sind, wenn also Wertwirkungen von ihm ausgehen. Bei der Feststellung von Wertwirkungen verschiedenster Gegenstände auf ein und dasselbe Wesen ergibt sich als Vergleichspunkt der sogenannte Wertmesser. Dieser wird seinerseits durch einen Wertgrundsatz bestimmt, welcher an einer größeren Menge von Gegenständen diejenigen Wirkungen herausgestellt hat, die in seinem und damit auch des Einzelwesens Sinne als wertvoll gelten, also für sie Wertwirkungen sind. Wertmesser und Wertgrundsatz sind damit, wie es auch schon bei den Maßstäben der Fall war, an den Menschen gebunden. Ein Werturteil entsteht nun also dann, wenn von einem Gegenstand aus in dem Urteilenden Wirkungen hervorgerufen werden, an diese Wirkungen bewußt oder unbewußt aus dem im Menschen begründet liegenden Wertgrundsatz heraus der Wertmesser herangetragen, die Wirkungen mit diesem verglichen und dann festgestellt wird, inwieweit

[78] Richard Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, Bd. 2, Seite 150 ff., 184 f.
[79] Broder Christiansen a. a. O. Seite 20 ff.

diese dem Wertmesser entsprechen. Wenn beispielsweise bei einem Künstler und einem Aufnehmenden eine gleichartige und gleichstarke Schichtung vorhanden ist, so findet diese vom Künstler her ihre körperhafte Ausdrucksform in einem Bestandteil des Kunstgegenstandes. Bei der Aufnahme wird dieser Bestandteil in der ihm entsprechenden Schichtung des Empfangenden einen dieser gemäßen Betätigungsvorgang auslösen, welcher sich in Richtung der Zielbilder dieser Schichtung hin auswirkt. Nun kann diese Wirksamkeit als Befriedigung der betreffenden Schichtung gemäß den früheren Ausführungen entweder unbewußt als Wert empfunden — dann handelt es sich meistens um den Kunstgenuß — oder aber bewußt als solcher festgestellt und erkannt werden: dann ist es eine Werturteilsfällung innerhalb der kritischen Widerwirkung. In beiden Fällen geschieht das Empfinden oder Feststellen der Wertwirkungen des Kunstwerkbestandteiles durch unbewußtes bzw. bewußtes Herantragen des Wertmessers. Und zwar entsteht hier das Empfinden oder Erkennen der Wirkungen als wertvoll und damit auch des Kunstwerkgliedes als Wertgegenstand dadurch, daß der ausgelöste Betätigungsvorgang als Wirkung seiner Art und Stärke nach der gereizten Schichtung entspricht und sich auch in Richtung der Zielbilder dieser auswirkt. Demnach ist für den Bestandteil im Kunstwerk und seine Wirkungen die Befriedigung der gereizten Schichtung durch die ausgelöste Wirksamkeit sowie deren Ausrichtung auf gewisse Zielbilder hin, also letzten Endes die geistig-typische Schichtung selber der Wertmesser. Und der Wertgrundsatz, aus dem dieser Wertmesser an den zu beurteilenden Gegenstand herangetragen wird, liegt somit im Forderungsgepräge der betreffenden Schichtung. Dieser Schluß ergibt sich auch in dem Falle, wenn das Kunstwerksglied und damit die ihm entsprechende Schichtung im Künstler derjenigen im Aufnehmenden entgegengesetzt liegt. Denn dann wird dieses der Forderungshaltung und damit auch dem Wertgrundsatz der betreffenden Schichtung im Empfangenden nicht entsprechen. Es wird infolge seiner Wirkungen, d. h. der versuchten Bildung einer dem Aufnehmenden widersprechenden, umweltsgebundenen Schichtung und der versuchten Auslösung eines entsprechenden Betätigungsvorganges als Unwert empfunden und beurteilt. Denn jener wird infolge seiner grundverschiedenen Gattung und seiner Ausrichtung auf artfremde Zielbilder hin niemals zur Befriedigung der besagten Schichtung im Urteilenden dienen können. Die geistig-typische Schichtung ist also auch hier der letztschließliche Wertmesser, an dem die Wirkungen eines Kunstwerksbestandteiles gemessen und danach diesem ein Wert oder ein Unwert zuerkannt wird. Da aber nun während der Aufnahme eine gewisse Anzahl von Schichtungen durch eine gewisse Anzahl von Kunstwerksgliedern gereizt werden, so muß auch dem Kritiker während seiner Widerwirkung eine Mehrzahl von Wert-

messern zur Verfügung stehen. Es werden also, wie schon für die Zergliederung ausgeführt wurde, so viele Werturteile gefällt, als zu beurteilende Gegenstände, also Kunstwerksbestandteile, für den Kritiker vorhanden sind. Damit ergibt sich auch in dieser stofflichen Beziehung eine gewisse Abhängigkeit der Werturteilsfällung von den geistig-typischen Schichtungen des Kritikers. Gleichzeitig aber ermöglichen die verschiedenen Arten der Schichtungen auch eine genauere Unterscheidung der einzelnen Wertmesser. Man kann sie und auch die Wertgrundsätze in rasse- und umweltsbestimmte, in tiefer und flächiger veranlagte einteilen. Es erhebt sich hierbei nun die Frage, wie sich die verschiedenen Wertmesser bei der Urteilsfällung zueinander verhalten, welche Stellung die einzelnen einnehmen. Diese Frage wird durch die Veranlagung des Kritikers, also durch die Art und das Verhältnis seiner Schichtungen zueinander geklärt. So werden denn, wie es auch auf den Gebieten des Kunstschaffens und des Kunstgenießens in anderer Beziehung gilt, bestimmte Wertmesser im Menschen eigengesetzlich, also rassegebunden sein. Denn es ist, wie Schultze-Naumburg[80] schreibt, „durchaus verständlich, daß eine jede Rasse, wenn auch meist unbewußt, danach drängt, körperlich und geistig ihre Art durch die Kunst in die Außenwelt zu projizieren. Ein jeder Mensch legt im wesentlichen unbewußt den Gefühlsmaßstab seiner eigenen Rasse an, da er ja eben nur ihn hat, setzt dabei wohl auch meist voraus, daß dieser Maßstab ebenfalls der eines jeden anderen sein müßte. Er ist dann sehr erstaunt, ärgerlich oder entrüstet, wenn er die Übereinstimmung seines eigenen Urteils mit dem des Nächsten vermißt." Diese rassebedingten Wertmesser können nun, wie bereits für die Schichtungen angegeben, je nach günstiger oder ungünstiger Veranlagung des rassischen Erbgutes im Kritiker tiefer oder flächiger veranlagt sein. Sind sie die zutiefst veranlagten, so werden sie — wie es auch bei der Aufnahme der Fall war — bei der Werturteilsfällung die größte Rolle spielen, also den Haupt- und die erstrangigen Wertmesser stellen. Sie werden dann den entscheidenden Ausschlag bei der Zu- oder Aberkennung eines bestimmten Wertes gegenüber dem ganzen Kunstwerk geben. Das kann aber auch für umweltsgebundene Wertmesser zutreffen und zwar dann, wenn infolge flächigerer Veranlagung der rassebedingten Schichtungen die Umwelteinflüsse fremdgesetzliche Wertmesser bilden, die stärker und tiefer veranlagt sind als die ersteren. Im Gegensatz zu den Wertmessern ersten Grades müssen alle diejenigen rasse- und umweltsgebundenen, die flächiger veranlagt sind, als zweitrangige bezeichnet werden; sie können gegebenenfalls, d. h. im Streitfalle, von den erstrangigen unterdrückt werden. Zusammenfassend kann also gesagt werden: Bei der Fällung eines

[80] Paul Schultze-Naumburg a. a. O. Seite 138.

Werturteiles über ein Kunstwerk bzw. seine Wesensbestandteile wirken Wertmesser ersten und zweiten Grades mit. Sie können eigen- und fremdartlich, also rasse- und umweltsbestimmt sein. Über ihre Rangordnung entscheidet die Tiefe ihrer Veranlagung. Hauptwertmesser ist stets der zutiefst veranlagte.

Die verschiedenen Wertmesser des Kritikers lassen sich dadurch erkennen, daß sie als geistig-typische Schichtungen fast immer irgendwelche begriffliche Ausdrucksformen haben und damit auch in diesen gemäß dem Forderungsgepräge der Schichtungen deren Wertgrundsatz verkörpert ist. Bei einem Werturteil wird also ein gewisser Kunstwerksbestandteil als sinnfällige Ausdrucksform einer Schichtung nach dem in einer gedanklichen Ausdrucksform ruhenden Wertgrundsatz der gleichen Schichtung beurteilt. Da nun für die meisten Menschen diejenige Schichtung, welche ihre begriffliche Ausdrucksform in einer Weltanschauung findet, als erstrangige und auch in ihrer Wertmessereigenschaft als Hauptwertmesser bezeichnet werden muß, so wird der allererste Wertgrundsatz des Kritikers in den häufigsten Fällen in seiner Weltanschauung liegen. Es wird also ein Kunstwerk bzw. gewisse seiner Glieder vor allen Dingen unter dem Gesichtspunkt der Weltanschauung beurteilt werden, und zwar in Hinblick auf die Wertwirkungen, die von ihm ausgehen. Das läßt sich auch für die nationalsozialistische Kunstkritik feststellen, innerhalb deren dieser Wertmesser eine große Rolle spielt. Seine Anwendung ist äußerst häufig und findet sowohl bei Beurteilung einzelner Kunstgegenstände als auch ganzer Kunstzeitalter statt, wie das z. B. aus den hier veröffentlichten Kritiken von Wilhelm Weiß über Hauptmanns „Fuhrmann Henschel" und Kreneks „Jonny spielt auf" sowie von Alfred Rosenberg über Kleists „Hermannsschlacht" hervorgeht. Eine allgemeine Fassung und Begründung dieses nationalsozialistisch-weltanschaulichen Wertmessers sowie seines Anwendungsverfahrens läßt sich aus den Angaben von Dr. Rainer Schlösser[81] und Wilhelm Weiß[82] ersehen: „Wir werden daher bei jedem Kunstwerk in bewußter Einseitigkeit immer fragen: Dient es der Reinigung und Stärkung des deutschen Volkscharakters, baut es den Dom des deutschen Geistes weiter aus, leuchtet es auf im Glanze eigentümlich deutscher Schönheit?" — „Auch der Künstler, und wenn er noch so groß ist, hat keinen Anspruch darauf, mit einem nichts als künstlerischen Maßstab gemessen zu werden. Der Standpunkt mag unduldsam sein. Aber er liegt im Interesse der Nation. Und es gibt Zeiten, in denen die nationale Unduldsamkeit zur Rettung eines Volkes führt." Die Beurteilung des Kunstwerkes unter dem Gesichtspunkt einer Weltanschauung nimmt weiter-

---

[81] Siehe Seite 35 f.

[82] Siehe Seite 40.

hin auch Bezug auf die Sittenlehre, welche in jener enthalten ist. Das heißt, die vom Kunstgegenstand ausgehenden sittlichen Wirkungen werden ihrem Werte nach mit dem weltanschaulichen Wertmesser verglichen. Allerdings ist hier einschränkend zu sagen, daß in gewissen Kunstanschauungen und -lehren, die ja letzten Endes als Teilgebiete der Weltanschauung aufzufassen sind, eine bestimmt geartete Sittenlehre nicht besteht bzw. nicht auf sie einwirkt. Das ist z. B. der Fall bei der ästhetischen Einfühlungslehre, wie sie von Fritz Ohmann[83] vertreten wird. Nach diesem ist die Sittenlehre, welcher Art sie auch sein möge, im Kunstwerk nur insoweit als „ästhetischer Wert" zu genießen und zu beurteilen, als sie eben rein „ästhetisch" sei. Dasselbe war beispielsweise auch bei gewissen liberalistischen und individualistischen Kunst- und Weltanschauungen der Fall, die — gemessen an der nationalsozialistischen oder einer sonstigen nordischen Weltanschauung — wenig oder keinerlei sittliche Grundzüge aufwiesen. Das heißt, wenigstens solche nicht, die ihrem Wesen nach auf die Rassenseele des nordischen Menschen zurückgingen. Im Gegensatz zu jenen lassen sich wiederum sittliche Grundwerte bei anderen Kunstauffassungen feststellen, so z. B. in Schillers Forderung, daß sich die Schaubühne als eine sittliche Erziehungsanstalt auswirke, weiterhin in der besonders von Heinrich Theodor Rötscher[84] verlangten seelischen Reinigung (Katharsis), um nur die bekanntesten zu nennen.

Als weiterer für den Kritiker wichtiger Wertmesser ist der kunstanschauliche anzuführen. Der Wertgrundsatz, welcher in seiner begrifflichen Ausdrucksform liegt, deckt sich insofern mit dem der Weltanschauung, als jene Teilgebiet dieser ist. Dieser Wertmesser kann als geistig-typische Schichtung einerseits rassegebunden sein, wie dies auch aus den Ausführungen von Adolf Bartels[85] hervorgeht. Andererseits kann er aber natürlich auch umweltsbeeinflußt sein. In den meisten Fällen wird aber auch der kunstanschauliche Wertmesser und Wertgrundsatz von der rassischen Veranlagung seines Trägers abhängig und bestimmt sein.

Bei Behandlung der Tatsachenurteile wurde auf die Entstehung der Kunstlehren samt ihren verschiedenen Maßstäben hingewiesen. Neben diesen letzteren liegen in den einzelnen Lehren von der Kunst auch noch Wertmesser, die zur Beurteilung der Wertwirkungen des Kunstwerkes dienen. Diese Wertmesser entstehen insofern häufig aus den Maßstäben, als mit der Feststellung eines Tatbestandes gleichzeitig auch die seines Wertes erfolgt, also die Tatsachenurteile in Werturteile übergehen. Darauf wurde

[83] Fritz Ohmann a. a. O. Seite 13 f., 115.
[84] Johannes Günther a. a. O. Seite 19.
[85] Adolf Bartels a. a. O. Seite 63, 163.

schon für den Eindrucksmaßstab und den der Einfühlungslehre hingewiesen. Man kann nun sinngemäß zu den Ausführungen Adolf Bartels[86] über die Arten der Kritik zwei Gattungen bzw. Erscheinungsformen des allgemeinkunstwissenschaftlichen Wertmessers feststellen, und zwar den ursprünglichen, von vornherein dem Kritiker gegebenen und den satzungs- und lehrmäßigen. Der erste entspringt der kunstgeschmacklichen Erfahrung und dem angeborenen Kunstverstand des Kritikers, der zweite einem kunstwissenschaftlichen Lehrgebäude, er ist also im Gegensatz zum ersteren ein rein kunstwissenschaftlicher. Ohmann[87] weist nun auf Gefahren hin, welche durch die Anwendung eines solchen verstandesmäßig festgelegten Lehrgebäudes und seines Wertmessers von seiten des Kritikers für die echte „Ästhetik" entstehen könnten. Er bezeichnet als gültigen schöngeistigen Wertmesser einzig und allein die unmittelbar erlebbare Gefühlswirkung eines jeden einzelnen Kunstwerkes auf den Kritiker. Damit nähert sich dieser Ohmannsche stark dem Eindruckswertmesser, muß jedoch als kunstwerksbedingt angesprochen werden, zumal er ja in einem sehr engen Verhältnis zur Einfühlungslehre steht, welche — um jenen Wertmesser überhaupt erlangen zu können — auf den Kunstgegenstand anzuwenden ist. Weiter aber kann der von Ohmann genannte Wertmesser auch mitbedingt sein von der Persönlichkeit des Wertbeurteilenden, denn er dient ja dazu, den Grad der künstlerischen Wertwirkungen im Einzelwesen festzustellen. Die Wirkung und ihre Empfindung bzw. auch Beurteilung als „ästhetischer Wert" weist nun nach Müller-Freienfels nicht über sich hinaus: Das heißt, dieser schöngeistige Wertmesser muß der Vergleichspunkt zwischen der Wirkung oder Wirkungsmöglichkeit des Kunstgegenstandes einerseits und ihrer Wertempfindung und damit auch Wertbeurteilung von seiten des Menschen andererseits sein. Er wird also ausschließlich die Verbindung zwischen Kunstwerk und Mensch beim Vorgang des Werturteiles herstellen, sich auf diese beiden beschränken und dritte Größen (als Vergleichsgegenstände sozusagen) ganz ausschließen. Diese enge Verbundenheit jenes schöngeistigen Wertmessers mit dem Urteilenden während seiner Anwendung wird auch in dem angeführten Werke Broder Christiansens[88] hervorgehoben. Nach diesem beruht der „rein ästhetische" Wertmesser nämlich im Menschen auf der Empfindung eigengesetzlicher Werte, d. h. solcher, die in der Triebanlage des Menschen begründet liegen und deren Empfindung durch die Trieberfüllung ermöglicht wird. Besteht dagegen eine Verbindung dieses Wertmessers mit der Empfindung fremdgesetzlicher Werte[89], so stößt man auf Einwirkungen der „Bildung". Das

---

[86] Adolf Bartels, Kritiker und Kritikaster, Seite 86 f.

[87] Fritz Ohmann a. a. O. Seite 16.

[88] Broder Christiansen a. a. O. Seite 18 ff.

[89] Über eigen- und fremdgesetzliche Werte siehe im folgenden Abschnitt.

heißt, dieser Wertmesser wird zu der oben als satzungs- und lehrmäßig bezeichneten Erscheinungsart gehören.

Wie schon mehreremals erwähnt, haben die Ausdrucksformen der geistig-typischen Schichtungen für ihre Träger unbedingte Gültigkeit. Das wird sich nun auch bei der Fällung von Werturteilen, und zwar beim Gebrauch der Schichtungen als eigentlichen Wertmessern, äußern. Menschen, die eine gleiche Schichtung und somit auch den gleichen Wertmesser haben, also einer Schichtungsgemeinschaft angehören, werden sich einem Kunstwerk bzw. bestimmten seiner Bestandteile als sinnfälligen Ausdrucksformen jener gegenüber gleich verhalten. Sie werden also dasselbe Werturteil fällen, vorausgesetzt, daß bei allen die entsprechende Schichtung gleichartig und gleichstark veranlagt ist. Aus diesem Grunde bildet die geistig-typische Schichtungsgemeinschaft auch gleichzeitig eine Wertungsgemeinschaft, d. h. die Gegenstände werden infolge gleichen Wertmessers von den einzelnen Mitgliedern auch in gleichem Maße und in der gleichen Weise beurteilt werden. Es können daher gewisse Gegenstände in ihren Wirkungen, welche diesem Wertmesser voll und ganz entsprechen, der Wertungsgemeinschaft als Werte schlechthin erscheinen. Ein Wert ist damit letzten Endes die nach bewußt oder unbewußt vollzogenem Vergleich der Gegenstandswirkung mit dem Wertmesser erfolgte Empfindung oder Beurteilung jener als für den Menschen wertvoll[90]. Infolge der Abhängigkeit von seinem Wertmesser und somit von einer geistig-typischen Schichtung kann ein Wert auch verschiedener Natur sein. Es gibt also rassegebundene, eigengesetzliche und umweltsbedingte, fremdgesetzliche Werte für den Menschen. Zu einer ähnlichen Erkenntnis kommt Broder Christiansen, welcher ebenfalls zwischen diesen beiden Gattungen in seinem Werke unterscheidet[91]. Nach seiner Ansicht entspringen die eigengesetzlichen Werte dem engeren Wesensbegriff, d. h. dem Einzelwesen, wie es sich von allen anderen der Welt unterscheidet. Dagegen sind die fremdgesetzlichen Werte auf dem weiteren Wesensbegriff aufgebaut, und zwar auf dem Einzelwesen als Glied einer Gemeinschaft. Die „rein ästhetischen" Werte gehören nun nach Christiansen zu den eigenartlichen, sie entstammen dem engeren Wesensbegriff, sind eigenwüchsig und für den Menschen unbedingt gültig. Als eigengesetzliche Werte aber sind sie wesensgebunden und im Wesen ruhend (latent), d. h. es besteht die Möglichkeit ihrer Empfindung von seiten des Menschen. Diese wird aber, sofern sie und also auch die Werte selber rein künstlerisch sein sollen, von bestimmten Umständen abhängen, und zwar von der richtigen „Sachbindung". (Diese Gegenstands-

[90] Vgl. hierzu die Ausführungen über den Kunstgenuß auf Seite 165 f.

[91] Broder Christiansen a. a. O. Seite 5 ff.

zusammensetzung, Objektssynthese, würde nach den Ohmannschen Ausführungen ihrerseits wieder von möglichster Ausschaltung der außer- und halbkünstlerischen Wirkungsbestandteile innerhalb des Bedingungsganzen abhängig sein[92]. Eine derartige Bedingung aber ist nur durch Ausübung der Einfühlungslehre zu erfüllen.) Auf Grund dieser seiner Ausführungen und der Feststellung, daß eine überpersönliche Geltung mit den fremdgesetzlichen Werten stets verbunden sei, schließt Broder Christiansen auf eine Kunst-Wertgemeinschaft (Wertungsgemeinschaft), die in der überpersönlichen Geltung fremdartlicher Werte begründet liege: auf die „Bildung". Da nun im Gegensatz zu den fremdgesetzlichen Werten eine Allgemeingültigkeit mit den eigengesetzlichen und den ihnen entsprechenden Werturteilen nur verträglich sei, könne eine Wertgemeinschaft (Wertungsgemeinschaft), die auf eigenartlichen Werten beruhe, nur dann möglich sein, wenn die Grundtriebe der wertenden Einzelmitglieder einer solchen Gemeinschaft übereinstimmen würden[93]. Diese letztere Gemeinschaft nun sei die „Kultur". Was Christiansen Übereinstimmung der Grundtriebe nennt, ist nach der geistigen Typenlehre eine Schichtungsgemeinschaft auf eigengesetzlicher, also rassegebundener Grundlage, demnach auch eine entsprechende Wertungsgemeinschaft. Nur müßte sie vielleicht eher als Rasse oder rassebedingte Gemeinschaft bezeichnet werden. Allerdings ist auch die erstere Bezeichnung annehmbar, insofern ja Kultur stets auf Rasse zurückgeht, Lebens- und Daseinsform einer Rasse oder einer rassisch bestimmten völkischen Gemeinschaft ist. Die Wertungsgemeinschaften können also ebenso wie die Werte rasse- und umweltsgebunden sein. Zu den letzteren müssen wohl die meisten von denen gerechnet werden, welche Müller-Freienfels sachliche Kunst-Kurswerte nennt. Diese sind, anschließend an ein Kunstwerk, abhängig von der Weitenausdehnung der Wertwirkungen, der Geltungseinwirkung fremder Wertempfindungen und der sachgemäßen Zergliederungsfeststellung der verstandesmäßig faßbaren Teilkräfte der Kunstwirkung. Infolge dieser ihrer Abhängigkeitsglieder, welche Ohmann als außer- und halbkünstlerische bezeichnen würde, müssen diese Werte zumeist für Wertungsgemeinschaften auf fremdgesetzlicher, umweltsgebundener Grundlage gelten. Ohmann selber läßt die Allgemeingültigkeit rein „ästhetischer" Werte von zufälliger Übereinstimmung innerhalb bestimmter Kreise und Zeiten abhängig sein. Für Mitglieder der Schichtungs- und Wertungsgemeinschaften werden also die Wirkungen gewisser Kunstgegenstände bzw. ihrer Wesensbestandteile als Werte gelten und damit auch schließlich jene als Wertgegenstände beurteilt werden. Die Wertungsgemeinschaften selber sind an der gedanklich-begrifflichen Aus-

[92] Fritz Ohmann a. a. O. Seite 15 ff.
[93] Fritz Ohmann a. a. O.

drucksform der ihnen zugrunde liegenden gemeinsamen Schichtung zu erkennen. Also wird z. B. für die Mitglieder und Anhänger einer Welt- oder Kunstanschauung diese gleichzeitig den Sinn und die Richtung einer Wertungsgemeinschaft haben. Die Einzelmitglieder dieser werden auf Grund derselben Schichtung Auswirkungen eines bestimmten Kunstwerkbestandteiles in gleicher Weise als Werte oder Unwerte empfinden und auch beurteilen.

Zusammenfassend kann über die Widerwirkung des Kritikers nebst ihren geistes- und seelengesellschaftlichen Abhängigkeiten folgendes gesagt werden: Die für die Kunstwerksaufnahme festgestellten Sätze der geistigen Typenlehre gelten auch für die kritische Widerwirkung. Zergliederung und Urteilsfällung des Kritikers werden in doppelter Beziehung von seinen geistigtypischen Schichtungen bestimmt. Erstens einmal wirken sie in stofflicher Hinsicht auf dem Wege über die Aufnahme und zweitens in ihrer Eigenschaft als Maßstäbe und Wertmesser auf die Widerwirkung ein. Die Zergliederung eines Kunstwerkes und seiner Bestandteile sowie die Fällung von Urteilen jeglicher Art über diese ist somit von der Veranlagung des Kritikers in rassen- und umweltsbestimmter Beziehung genau so abhängig wie die Aufnahme des Kunstwerkes. Das Urteil der Kritikerpersönlichkeit über ein Kunstwerk wird im Sinne dessen Schöpfers also dann am gerechtesten sein, wenn Gleichheit in der Art und Veranlagung von möglichst vielen geistig-typischen Schichtungen zwischen beiden Persönlichkeiten besteht.

Sachlichkeit und Persönlichkeitsäußerung des Kritikers

Im Anschluß an die Untersuchung über die Fällung des kritischen Urteiles kann auf die Fragen der Sachlichkeit (Objektivität) und der Persönlichkeitsäußerung (Subjektivität) des Kritikers eingegangen werden. Die vielen Erörterungen über die erste haben das eine gemeinsam, daß sie alle ihre Anwendung und Beobachtung von seiten des Kunstkritikers fordern. Und das schließliche Ziel dieser Forderungen ist letzten Endes, durch Einhalten der Sachlichkeit während der Kritik ein Urteil zu erlangen, das selber vollkommen sachlich und somit auch unbedingt und allgemeingültig ist. Die Wege, die zum Erreichen dieses Zieles führen sollen, sind nach den verschiedenen Angaben selber sehr unterschiedlich. Sie laufen aber am Ende doch alle oder fast alle darauf hinaus, daß die Verwendung bestimmter kunstwissenschaftlicher Maßstäbe und Wertmesser empfohlen wird, die einzig und allein ein sachliches Urteil verbürgen würden. In der Tat hängt die Frage der Sachlichkeit des Kritikers und seines Urteils aufs engste mit der Frage der Wertmesser und Maßstäbe zusammen. Soll nämlich ein Urteil völlig unbeeinflußt und gerecht über einen Gegenstand gefällt werden, soll es also sachlich, d. h. nur von der Sache selber her bestimmt sein, so könnte das nur geschehen, wenn alle weiteren Nenner, die ihrerseits (z. B. als Vergleichs-

gegenstände) auch das Urteil mit beeinflussen, ausgeschaltet würden. Und das wären in erster Linie die Vergleichspunkte, also die Maßstäbe und Wertmesser. Dies ist aber vollständig unmöglich, auch bei solchen Urteilen, die oben Erläuterungs- und Erweiterungsurteile genannt wurden, also zu den Tatsachenurteilen gehören. Denn auch bei dieser Gattung von Schlüssen wird stets in den Angaben ein Vergleichsgegenstand vorhanden sein, wenn es auch meistens dem Urteilenden nicht zum Bewußtsein kommt. Wenn in einem solchen Urteil beispielsweise festgestellt wird: Das Werk dieses Dichters ist ein Epos — so dienen hier als Maßstab diejenigen Bestimmungen der Literaturwissenschaft, die ein dichterisches Erzeugnis als erzählendes Gedicht kennzeichnen, denen also in diesem Falle der Urteilsgegenstand entspricht. Wird weiterhin z. B. die Feststellung getroffen: Die Grundtönung dieses Bildes ist blau — so wird hier der Vergleichsgegenstand, den der Maßstab gebraucht, die Vorstellung des Urteilenden von der blauen Farbe sein, mit welcher dann die Grundtönung des Bildes übereinstimmt. Es werden also bei allen Arten von Tatsachen- und Bestandsurteilen und selbstverständlich auch bei den Werturteilen Maßstäbe und Wertmesser benötigt. Ihre Ausschaltung zwecks Erreichen einer unbedingten Sachlichkeit der betreffenden Urteile ist also völlig unmöglich: Man kann nicht Urteile fällen, d. h. also Vergleiche ziehen, wenn man die dazu benötigten Vergleichsgegenstände nicht gebraucht; denn dann kann überhaupt kein Vergleich bzw. Urteil stattfinden! Da nun die Sachlichkeit schließlich dazu dienen soll, die unbedingte Allgemeingültigkeit eines kritischen Urteiles für alle Menschen zu erwirken, so wurde versucht, solche Wertmesser bzw. Maßstäbe zu erlangen, die selber sachlich-sachgebunden, also entweder im Gegenstand selbst veranlagt und damit gleich diesem als etwas „unbeeinflußt Seiendes“ oder auf irgendeine andere Art für alle Menschen unbedingt gültig und bestehend wären. Nun sind aber Maßstäbe und Wertmesser, wie oben angegeben, stark an die Veranlagung des urteilenden Menschen gebunden, sie sind nach der geistigen Typenlehre Schichtungen, die in vielen Menschen verschiedenartig und verschieden stark veranlagt und zusammengesetzt sind. Infolge der Rassen- und Umwelteinflüsse können wohl gewisse Anzahlen von Menschen geistig-typische Schichtungsgemeinschaften bilden, also einen oder mehrere Maßstäbe und Wertmesser gemeinsam haben. Für die Gesamtheit der Menschen aber wird dies jedoch nie zutreffen. Es wird also keine, für die ganze Menschheit unbedingt allgemeingültige und gemeinsame Wertmesser oder Maßstäbe jemals geben. Deswegen kann also auch durch dieses Mittel nicht erreicht werden, eine Sachlichkeit der Urteile herbeizuführen, welche deren Allgemeingültigkeit zur Folge hätte. Das gilt z. B. auch für den Gebrauch von solchen Maßstäben und Wertmessern, welche nach der Einfühlungslehre in den einzelnen Kunstwerken selber liegen, also für jedes

Kunstwerk verschieden, für die Menschen aber, die ein Kunstwerk beurteilen, die gleichen sind. Denn nach der geistigen Typenlehre ist die Durchführung der Einfühlung und damit das Erlangen der entsprechenden Wertmesser und Maßstäbe sehr schwierig, wenn nicht überhaupt unmöglich. Infolge der fast stets irgendwie verschiedenen Veranlagung von Urteilendem und Künstler-Kunstwerk, welche ihrerseits immer auf den Vorgang der Einfühlung einwirkt und ihn sowie die dann erlangten Maßstäbe und Wertmesser bei einem jeden Menschen verschiedenartig gestaltet und bestimmt, kann eine unbedingte Allgemeingültigkeit jener nie erreicht werden. Im Sinne der Einfühlungslehre versteht Emil Kritzler[94] unter Sachlichkeit im Grunde genommen die sich aus der reinen Wirkung des Kunstwerkes auf den Betrachter ergebende Reinheit, also Sachlichkeit des Urteiles. Und Eccarius-Sieber[95] fordert für das kritische Urteil einen kunstgebundenen Maßstab, um gegenüber der einseitig-persönlichen Stellungnahme einen gegenständlichen Begriff zu erhalten. Wie aber schon ausgeführt, wird sich eine unbedingte Allgemeingültigkeit irgendwelcher Maßstäbe und damit auch der Urteile niemals ergeben. In diesem Sinne besteht auch nach der Meinung Friedrich Mahlings[96] niemals eine unbedingte Gültigkeit des Urteils, wohl aber dann eine sachgebundene, wenn Fehlerquellen und Kunstrichtungsvorurteile von seiten des Kritikers ausgeschaltet würden, was letzten Endes mit Hilfe der Einfühlungslehre möglich sei. Ferdinand Scherber[97] setzt die Sachlichkeit gleich mit der Teilnahmslosigkeit des Kritikers am Erfolg der künstlerischen Parteiprogramme. Ein sachlicher Kritiker habe nur die Rolle eines geistigen Vermittlers zwischen Erzeuger und Verbraucher auf dem Gebiete der Kunst zu spielen, er müsse ein Kunstwerk betrachten und kritisieren wie ein Erzeugnis der Natur.

Diese letzteren Ausführungen wurden gemacht, um einen kleinen Überblick über die verschiedenartigen Ansichten bezüglich der Sachlichkeit bzw. deren Erreichen zu geben. Wenn es nun auch keine unbedingte Allgemeingültigkeit der Wertmesser und Maßstäbe gibt, so ist jedoch eine solche nach der geistigen Typenlehre innerhalb bestimmter Kreise, der Schichtungsgemeinschaften möglich. Alle Mitglieder einer solchen haben ja einen gemeinsamen Wertmesser oder Maßstab, sie werden also ein Kunstwerk oder einen bestimmten seiner Bestandteile alle nach demselben Gesichtspunkt beurteilen.

---

[94] Emil Kritzler, Die Theaterkritik Lessings, Dissertation (Manuskript). Münster 1922. Seite 1 ff.

[95] Arthur Eccarius-Sieber, Zur Reform der Musikkritik. Die Musik, 10. Jg. Band 37, Berlin-Leipzig 1910/11. Seite 220 f.

[96] Dr. Friedrich Mahling a. a. O. Seite 3—21.

[97] Dr. Ferdinand Scherber, Musikkritik. Signale für die musikalische Welt, 84. Jg. Berlin 1926. Nr. 20, Seite 787 f.



Und ein Urteil, welches genau unter diesem gefällt worden ist, werden sie stets anerkennen, weil es ja mit demjenigen übereinstimmen würde, das sie persönlich über jenes Kunstwerksglied ausgesprochen hätten. In diesem Falle also ist das Urteil für die Mitglieder der Schichtungsgemeinschaft bindend und auch sachlich. Dagegen wird das nicht zutreffen, wenn sie bei der Überprüfung dieses feststellen, daß es sich mit dem wirklichen Sachverhalt — nämlich mit dem Vergleich zwischen Kunstwerksbestandteil und Maßstab-Wertmesser und der sich daraus ergebenden Entscheidung, inwieweit der erstere dem zweiten entspricht — nicht deckt, daß also der Urteilende ein falsches und ungerechtes Urteil gefällt hat. Daraus ergibt sich, daß Sachlichkeit die vom Urteilenden angewandte und von seiner Überzeugung geprüfte Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit ist, mit der er ein Urteil ausspricht, ob und wieweit ein Gegenstand einem bestimmten Maßstab oder Wertmesser entspricht. Dieser Erklärung gleicht auch in gewissem Grade die oben angeführte Meinung Friedrich Mahlings. Allerdings muß noch hinzugefügt werden, daß diese Sachlichkeit nur für diejenigen besteht und Gültigkeit hat, welche infolge ihrer Veranlagung den gleichen Wertmesser oder Maßstab haben, also für die Angehörigen der entsprechenden Schichtungsgemeinschaften, daß demnach Sachlichkeit nur innerhalb solcher gelten und vorhanden sein kann. Zu einem ähnlichen Schlusse kommt Müller-Freienfels[98], der auch hier teilweise die Einfühlungslehre vertritt: Daß nämlich Sachlichkeit in der Kunst eine solche des Erlebens sei, nicht reine Sachlichkeit, sondern die persönlich umgeformte, allerdings in einer Persönlichkeit von typenvertretender Bedeutsamkeit. Wird beispielsweise von einem Kritiker für sein Urteil ein Wertmesser gebraucht, den ein anderer Mensch nicht besitzt und der als geistig-typische Schichtung denen des betreffenden Menschen vollständig entgegengesetzt liegt, so wird in den allermeisten Fällen diesem das Urteil falsch und auch unsachlich erscheinen. Denn er kann ja infolge seiner Veranlagung in keiner Weise den Maßstab oder Wertmesser des Kritikers anerkennen oder sich durch Einfühlung auf dessen „Standpunkt", also in dessen Veranlagung versetzen. Daraus ergibt sich auch schon die Wichtigkeit von Art und Veranlagung der Wertmesser und Maßstäbe als Schichtungen für die Sachlichkeit und auch für die überpersönliche Geltung des kritischen Urteiles. Unter diesem Gesichtspunkt der geistigen Typenlehre gesehen, läßt sich auch die so häufig „unsachliche" Kritik großer Künstler und schöpferischer Persönlichkeiten anderen gegenüber, soweit es sich um grundsätzliche Fragen meist kunstanschaulicher Natur, und ihre „sachlichere", soweit es sich um mehr kunstfachliche und kunstartliche Erscheinungen handelt, erklären.

---

[98] Richard Müller-Freienfels, Erziehung zur Kunst, Seite 99—108.

Unter „Subjektivität" in der Kunstkritik wird vielfach das Gegenteil der Sachlichkeit, wie sie eben begrenzt wurde, also Unaufrichtigkeit beim Fällen des kritischen Urteiles verstanden. Es wäre angebrachter, wenn man diese Unwahrhaftigkeit als Unsachlichkeit bezeichnen würde, Subjektivität ist etwas ganz anderes. Nach Karl Storck[99] ist sie gleichbedeutend mit einer stark empfindenden Erlebnisfähigkeit des Kritikers, die der Lebensbetätigung des künstlerischen Schöpfers gleichlaufe. Aus dieser Ansicht geht hervor, daß sie in gewisser Hinsicht in der kritischen Tätigkeit zum Ausdruck kommt. Sie ist also Persönlichkeitsäußerung des Kritikers im Rahmen seines Schaffens und wird sich als solche von der eines jeden anderen Kritikers unterscheiden. Denn eine jede Persönlichkeit ist anders veranlagt, und diese Veranlagung setzt sich nach der geistigen Typenlehre verschiedenerweise aus Schichtungen zusammen, die rasse- und umweltsgebunden, tiefer oder flächiger sein können. Eine Persönlichkeit, die bestimmte erstrangige Schichtungen aufweist, wird sich also stets von einer solchen, die andersgeartete ersten Grades besitzt, unterscheiden, selbst wenn die zweitrangigen übereinstimmen sollten. Das gleiche ist der Fall, wenn die Schichtungen ersten Grades in beiden Personen übereinstimmen. Denn es werden dann immer gewisse zweitrangige Schichtungen vorhanden sein, welche die beiden Veranlagungen als verschiedenartig kennzeichnen. Da nun nach der geistigen Typenlehre die Schichtungen das geistige und seelische Leben eines Menschen bestimmen, so wird dies auch für den Gesamtvorgang der Kritik, für die Kritikerpersönlichkeit zutreffen. D. h. dieser wird sich nach der Veranlagung des Kritikers richten und sich gradweise oder sonstwie immer in irgendeiner Art von demjenigen eines jeden anderen unterscheiden. Dabei können aber auch die kritischen Vorgänge verschiedener Kritikerpersönlichkeiten, falls deren Schichtungen in einem oder einigen Punkten gleich sind, entsprechend übereinstimmen. Die in der Eigenart oder Abschattierung des gesamten kritischen Vorganges zum Ausdruck gekommene Veranlagung des Kritikers ist dann dessen Persönlichkeitsäußerung (Subjektivität) in der Kritik. Da sie auf die Schichtungen des Kritikers zurückgeht, wird sie sich überall dort, wo diese in Tätigkeit treten, bemerkbar machen. Das wird also schon der Fall sein bei der Aufnahme und weiter bei der Widerwirkung. Sichtbar nach außen wird schließlich die Persönlichkeitsäußerung innerhalb der Wiedergabe, dem schriftstellerischen Erzeugnis der Kritik in Erscheinung treten. Sie wird diesem eine persönliche Note verleihen, die innerlicher und äußerlicher Natur ist und in den verschiedenen Bestandteilen, Arten und Formen zum Ausdruck kommt. Die Persönlichkeitsäußerung des

---

[99] Dr. Karl Storck, Kritik als Erziehung zur Kunst. Der Türmer, 8. Jg. Band 2, 1906, Heft 11, Seite 649.

Kritikers drückt, vorausgesetzt, daß sie bedeutungsvoll genug ist, dem Erzeugnis der Kritik den Stempel des Eigenartlichen, des Interessanten auf, was beispielsweise bei ihr als Teilerscheinung der Zeitung, als Zeitungsstoff eine wichtige Rolle, nämlich die der Leserwerbung spielt.

Die Wiedergabe

Die Bestandteile der Wiedergabe

Die Wiedergabe (Reproduktion), also das schriftstellerische Erzeugnis der Kritik, weist für gewöhnlich drei Bestandteile auf, den Bericht, die Zergliederung und das Urteil. Der Bericht ist abhängig von der Aufnahme, er wird aus ihr heraus erfolgen und das bringen, was auf den Empfang des Kunstwerkes und die mit ihm im Zusammenhang stehenden Umstände zurückgeht. Die Zergliederung dagegen wird die schriftliche Niederlegung der sich während der Widerwirkung in der zerlegenden Untersuchung herausstellenden Ergebnisse sein, was auch für das Urteil bezüglich der Urteilsfällung innerhalb der kritischen Widerwirkung zutrifft. Gemäß dem Verlauf von Aufnahme und Widerwirkung nebst ihrer Unterteile wird sich aber eine genaue Abgrenzung der einzelnen Wiedergabe-Bestandteile nicht durchführen lassen, diese können vielmehr leicht ineinander übergehen. So kann beispielsweise über verschiedene Glieder eines Kunstgegenstandes berichtet werden, woran sich gleichzeitig Zergliederung und Beurteilung eines jeden einzelnen anschließen. Diese verschiedenen Berichts-, Zergliederungs- und Urteilselemente können sich jedoch in ihrer Gesamtheit zu den erwähnten Bestandteilen der Wiedergabe verdichten, so daß man mit ihnen als mit einigermaßen sicheren Größen rechnen kann. Wie schon ausgeführt, können in den einzelnen Kritikerpersönlichkeiten die Vorgänge der Aufnahme und der Widerwirkung oder ihrer Unterteile verschieden stark und verschiedenartig vor sich gehen. Und dies wird sich dann auch in der Wiedergabe äußern. Wenn beispielsweise infolge tieferer Veranlagung gewisser geistig-typischer Schichtungen im Verlaufe des gesamten kritischen Herganges bei einem Kritiker die Aufnahme stark überwiegt und die Widerwirkung völlig in den Hintergrund drängt, so wird sich die Wiedergabe hauptsächlich in einem Bericht über das Kunstwerk äußern. Sie wird also nicht dieses nach seinen Bestandteilen und Wirkungsmöglichkeiten zergliedern und beurteilen, da ja die Grundlagen hierzu, Zergliederung und Urteilsfällung, infolge flächiger veranlagter verstandesmäßiger Schichtungen im Kritiker weniger oder gar nicht betont stattgefunden haben. Ist andererseits der Kritiker ein Verstandesmensch, stellt er also in ausgeprägter Weise den gedanken- und erwägungshaften Typ Müller-Freienfels' dar, so wird auch die Zergliederung des Kunstwerkes den größten und wichtigsten Teil

der Wiedergabe einnehmen. Betrachtet dagegen der Kritiker infolge entsprechender Veranlagung das Kunstwerk oder seine Glieder hauptsächlich unter gewissen Gesichtspunkten oder Wertgrundsätzen, so wird er damit den größten Wert auf das Urteil legen, was sich dann auch in dem schriftstellerischen Erzeugnis der Kritik äußert. Je nach Veranlagung der geistigtypischen Schichtungen innerhalb einer Kritikerpersönlichkeit wird also das Stärke- und Beteiligungsverhältnis der drei Wiedergabebestandteile ausfallen, wird das Vorherrschen des einen oder des anderen bzw. zweier solcher Teile, gegebenenfalls auch das gleichmäßige Auftreten von allen dreien der einzelnen Kritik ihr besonderes Gesicht verleihen.

Der Bericht in der Wiedergabe des Kritikers kann in zweierlei Arten auftreten, und zwar äußerlich-formhaft und inhaltlich-gestaltend. Das erstere wird dann der Fall sein, wenn der Kritiker über einen Stoff berichtet, der sich rein äußerlich aus der Aufnahme und den mit ihr in Verbindung stehenden Umständen ergibt. Dieser Stoff zerfällt in verschiedene Gebiete, er kann sich nämlich auf das Kunstwerk an sich, seine Beziehungen zum Künstler, zum Kritiker und zur Umwelt erstrecken. Ein solch äußerlich-formhafter Bericht wird beispielsweise die Namensnennung des Kunstwerkes, die Zeit seiner Schöpfung in der Reihe der anderen Erzeugnisse des Künstlers, die äußerlichen Umstände bei seiner Aufnahme von seiten des Kritikers und des Kunstpublikums bringen. Jedoch kann er auch gelegentlich einen Anklang, einen Übergang zum eindrucksschildernden, d. h. also zu einem inhaltlich-gestaltenden Bericht finden, wie das z. B. bei dem hier angeführten, von Adolf Dresler stammenden, der Fall ist. Überleitungen dieser Art können in der verschiedensten Weise auftreten und auch bei den urteilenden Wiedergabebestandteilen vorkommen. Der Stoff des inhaltlich-gestaltenden Berichtes ist hauptsächlich innerlicher Natur, und zwar wird er sich nur auf die Aufnahme an sich, also auf das Verhältnis Kunstwerk-Kritiker beziehen. Denn sollte über das Kunstwerk an sich, über seine Beziehungen zum Schöpfer und zur Umwelt berichtet werden, und zwar in einer Weise, die diese Stoffgebiete in ihren inneren Zusammenhängen und Abhängigkeiten bloßlegt, so wäre das nur auf Grund einer eingehenden zergliedernden Untersuchung möglich. Ein solcher Bericht aber würde dann seine berichtende Haltung verlieren, er müßte durchaus als Zergliederung innerhalb der kritischen Wiedergabe angesprochen werden. Der inhaltlich-gestaltende Bericht wird also als Stoff die Wirkungen jeglicher Art bringen, welche der Kunstgegenstand auf den Kritiker ausgeübt hat, also die Betätigungsvorgänge verstandes- und gefühlsmäßiger Art. Wie schon bei Behandlung der Aufnahme und ihrer Bedingungen hervorgehoben wurde, können während dieser auf Grund tiefer veranlagter geistig-typischer Schichtungen gewisse Wirksamkeiten im Aufnehmenden besonders stark

Kritikers drückt, vorausgesetzt, daß sie bedeutungsvoll genug ist, dem Erzeugnis der Kritik den Stempel des Eigenartlichen, des Interessanten auf, was beispielsweise bei ihr als Teilerscheinung der Zeitung, als Zeitungsstoff eine wichtige Rolle, nämlich die der Leserwerbung spielt.

Die Wiedergabe

Die Bestandteile der Wiedergabe

Die Wiedergabe (Reproduktion), also das schriftstellerische Erzeugnis der Kritik, weist für gewöhnlich drei Bestandteile auf, den Bericht, die Zergliederung und das Urteil. Der Bericht ist abhängig von der Aufnahme, er wird aus ihr heraus erfolgen und das bringen, was auf den Empfang des Kunstwerkes und die mit ihm im Zusammenhang stehenden Umstände zurückgeht. Die Zergliederung dagegen wird die schriftliche Niederlegung der sich während der Widerwirkung in der zerlegenden Untersuchung herausstellenden Ergebnisse sein, was auch für das Urteil bezüglich der Urteilsfällung innerhalb der kritischen Widerwirkung zutrifft. Gemäß dem Verlauf von Aufnahme und Widerwirkung nebst ihrer Unterteile wird sich aber eine genaue Abgrenzung der einzelnen Wiedergabe-Bestandteile nicht durchführen lassen, diese können vielmehr leicht ineinander übergehen. So kann beispielsweise über verschiedene Glieder eines Kunstgegenstandes berichtet werden, woran sich gleichzeitig Zergliederung und Beurteilung eines jeden einzelnen anschließen. Diese verschiedenen Berichts-, Zergliederungs- und Urteilselemente können sich jedoch in ihrer Gesamtheit zu den erwähnten Bestandteilen der Wiedergabe verdichten, so daß man mit ihnen als mit einigermaßen sicheren Größen rechnen kann. Wie schon ausgeführt, können in den einzelnen Kritikerpersönlichkeiten die Vorgänge der Aufnahme und der Widerwirkung oder ihrer Unterteile verschieden stark und verschiedenartig vor sich gehen. Und dies wird sich dann auch in der Wiedergabe äußern. Wenn beispielsweise infolge tieferer Veranlagung gewisser geistig-typischer Schichtungen im Verlaufe des gesamten kritischen Herganges bei einem Kritiker die Aufnahme stark überwiegt und die Widerwirkung völlig in den Hintergrund drängt, so wird sich die Wiedergabe hauptsächlich in einem Bericht über das Kunstwerk äußern. Sie wird also nicht dieses nach seinen Bestandteilen und Wirkungsmöglichkeiten zergliedern und beurteilen, da ja die Grundlagen hierzu, Zergliederung [illegible] Urteilsfällung, infolge flächiger veranlagter verstandesmäßiger Schicht[illegible] im Kritiker weniger oder gar nicht betont stattgefunden haben. [illegible] seits der Kritiker ein Verstandesmensch, stellt er also in ausg[illegible] den gedanken- und erwägungshaften Typ Müller-Freienfe[illegible] auch die Zergliederung des Kunstwerkes den größten [illegible]

der Wiedergabe einnehmen. Betrachtet dagegen der Kritiker infolge entsprechender Veranlagung das Kunstwerk oder seine Glieder hauptsächlich unter gewissen Gesichtspunkten oder Wertgrundsätzen, so wird er damit den größten Wert auf das Urteil legen, was sich dann auch in dem schriftstellerischen Erzeugnis der Kritik äußert. Je nach Veranlagung der geistig-typischen Schichtungen innerhalb einer Kritikerpersönlichkeit wird also das Stärke- und Beteiligungsverhältnis der drei Wiedergabebestandteile ausfallen, wird das Vorherrschen des einen oder des anderen bzw. zweier solcher Teile, gegebenenfalls auch das gleichmäßige Auftreten von allen dreien der einzelnen Kritik ihr besonderes Gesicht verleihen.

Der Bericht in der Wiedergabe des Kritikers kann in zweierlei Arten auftreten, und zwar äußerlich-formhaft und inhaltlich-gestaltend. Das erstere wird dann der Fall sein, wenn der Kritiker über einen Stoff berichtet, der sich rein äußerlich aus der Aufnahme und den mit ihr in Verbindung stehenden Umständen ergibt. Dieser Stoff zerfällt in verschiedene Gebiete, er kann sich nämlich auf das Kunstwerk an sich, seine Beziehungen zum Künstler, zum Kritiker und zur Umwelt erstrecken. Ein solch äußerlich-formhafter Bericht wird beispielsweise die Namensnennung des Kunstwerkes, die Zeit seiner Schöpfung in der Reihe der anderen Erzeugnisse des Künstlers, die äußerlichen Umstände bei seiner Aufnahme von seiten des Kritikers und des Kunstpublikums bringen. Jedoch kann er auch gelegentlich einen Anklang, einen Übergang zum eindrucksschildernden, d. h. also zu einem inhaltlich-gestaltenden Bericht finden, wie das z. B. bei dem hier angeführten, von Adolf Dresler stammenden, der Fall ist. Überleitungen dieser Art können in der verschiedensten Weise auftreten und auch bei den weiteren Wiedergabebestandteilen vorkommen. Der Stoff des inhaltlich-gestaltenden Berichtes ist hauptsächlich innerlicher Natur und zwar wird er



erregt werden. Dies wird sich nun auch im Bericht innerhalb der Wiedergabe äußern und zwar insofern, als über die besonders stark ausgelösten Betätigungsvorgänge auch in besonderem Maße berichtet werden wird. Denn diese werden dem Kritiker als besonders wichtig oder wertvoll, als besonders erwähnenswert erscheinen. Es findet damit also eine Auswahl des Stoffes für den inhaltlich-gestaltenden Bericht statt, welche durch die Veranlagung der Kritikerpersönlichkeit bedingt ist. Man kann sie im Gegensatz zu jener oben genannten weiteren Gebietseinteilung bzw. auch -auswahl des Stoffes als engere Stoffauswahl bezeichnen. Überwiegen z. B. in einem Kritiker die verstandesbetonten Schichtungen und damit auch in dem Aufnahmevorgang die verstandesmäßigen Wirksamkeiten, so wird er in der Hauptsache diese als Berichtsgegenstände nehmen. D. h. sein Bericht wird auch mehr oder weniger verstandesmäßig wirken. Er kann sogar unter gewissen Bedingungen zur Zergliederung überleiten oder auch teilweise mit ihr zusammenfallen, wodurch er aber, wenigstens in gewisser Beziehung, seine berichtende Wesensart verliert. Sind dagegen die gefühlsmäßigen Schichtungen tiefer veranlagt, so wird auch der Bericht entsprechend gefühlsbetont sein und in Besonderheit von den im Kritiker durch das Kunstwerk ausgelösten Gefühlen und Gemütsbewegungen erzählen. Die Art der engeren Stoffauswahl und auch der Berichtsfärbung kann jeweils gradweise verschieden sein, stets aber wird sie von der Veranlagung des Kritikers abhängen.

Was die Zergliederung innerhalb der Wiedergabe anbelangt, so ergibt sich, daß sie ihrer ganzen Natur nach niemals äußerlich-formhaft, sondern immer inhaltlich-gestaltend sein muß. In ihrer stofflichen Art wird sie stets von der zerlegenden Untersuchung innerhalb der Widerwirkung abhängig und bestimmt sein. Sie kann also das Kunstwerk und seine Bestandteile an sich, ihre Beziehungen zum Künstler, zur Umwelt und auch zum Kritiker (als Fortsetzung des verstandesmäßig bestimmten Berichtes inhaltlich-gestaltender Natur) zergliedern. Die Art dieser weiteren Stoffauswahl wird letzten Endes ebenfalls vom Kritiker selber abhängen, und zwar insofern, als gewisse Gebiete ihm einer genaueren Untersuchung während der kritischen Widerwirkung wert dünkten. Und das wird, wie bereits gesagt, in erster Linie meistenteils das Kunstwerk an sich und seine Auswirkungen auf den Aufnehmenden, also den Kritiker sein, was durch die Reihenfolge Aufnahme-Widerwirkung bedingt ist. Genau wie bei dem inhaltlich-gestaltenden Bericht kann auch bei der Zergliederung — hier noch neben jener weiteren Stoffgebietsauswahl — eine engere Stoffauswahl eintreten. Denn ein jedes der genannten Gebiete kann seinerseits durch Untersuchung und Prüfung eines bestimmten Teilstoffes, d. h. gewisser Kunstwerksglieder, deren Auswahl letztendlich von der Forderungshaltung

der tiefer veranlagten Schichtungen im Kritiker verursacht wird, näher bestimmt werden. (Vgl. hierzu die zergliedernden Bestandteile der Kritiken von Stolzing-Cerny über Neumanns „Patriot", Weismanns „Gespenstersonate" und auch über Siegfried Wagner.)

Das Urteil in der Wiedergabe wird dann als äußerlich-formhaft zu bezeichnen sein, wenn es unter Auslassung der Zergliederung, also einer erläuternden Begründung unmittelbar an den Bericht anschließt, wenn es beispielsweise seine Grundlagen nur in den Wertempfindungen des Kunstgenusses hat. Die schriftliche Niederlegung dieser Wertempfindungen innerhalb der Wiedergabe kann aber nur in Form von Werturteilen stattfinden. Diese sind aber dann infolge der ihnen mangelnden Zergliederung und Untersuchung, welche einem inhaltlich-gestaltenden Urteil vorausgehen müssen, als äußerlich-formhaft anzusprechen. Als Stoffgebiet hat diese angeführte Art von äußerlich-formhaften Werturteilen das Verhältnis des Kunstwerkes zum Kritiker und schließlich auch das Werk an sich. Natürlich können aber auch solche Urteile über die anderen Gebiete gefällt werden, bzw. können sie diese, also die Beziehungen des Kunstgegenstandes zum Künstler und zur Umwelt als Stoff haben. Es sind so in Bausch und Bogen alle diejenigen Urteile über jene genannten Gebiete, und zwar auch die Tatsachenurteile, als äußerlich-formhaft zu bezeichnen, denen eine innere Gestaltung, eine in der Zergliederung erfolgte innere Begründung fehlt. Und das wird meistens dann der Fall sein, wenn die Kritikerpersönlichkeit nur eine geringe Begabung für zergliedernde Untersuchungen aufweist, wenn also die entsprechenden verstandesmäßigen Schichtungen flächiger in ihr veranlagt sind und damit auch die Zergliederung als Bestandteil in der Wiedergabe fehlen wird. Aus diesen Angaben geht sinngemäß hervor, daß alle diejenigen Urteile, welche durch eine Zergliederung hinreichend begründet werden, inhaltlich-gestaltend sind. Auch ihr Stoff läßt sich einerseits durch eine weitere, andererseits durch eine engere Stoffauswahl, durch das Herausgreifen bestimmter Kunstwerksglieder näher bestimmen. Einen weiteren Einfluß übt auf die Art der inhaltlich-gestaltenden Urteile der Gebrauch der Maßstäbe oder Wertmesser aus und zwar insofern, als sie durch diesen entweder die Form von Tatsachen- oder die von Werturteilen zugesprochen bekommen. Ebenfalls von Bedeutung ist die Art der benutzten Maßstäbe und Wertmesser, also beispielsweise ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Weltanschauung oder Kunstlehre. Diese doppelte Bestimmung der inhaltlich-gestaltenden Urteile seitens der Maßstäbe und Wertmesser geht letzten Endes auf bestimmte geistig-typische Schichtungen, also gleichfalls auf die Veranlagung der Kritikerpersönlichkeit zurück.

Es ist fernerhin für die Wiedergabe von Wichtigkeit, ob dem Kritiker die fachliche Ausbildung in einer Kunstart, also eine entsprechende um-

weltsbedingte Schichtung fehlt oder nicht. Im ersteren Falle wird dann die kritische Wiedergabe in allen ihren Bestandteilen dahingehend beeinflußt werden, daß der Bericht wohl noch inhaltlich-gestaltend, also z. B. eindrucksschildernd sein kann, während die Zergliederung gar nicht oder nur in beschränktem Maße und das Urteil nur äußerlich-formhaft auftreten wird. Denn es mangelt ja an einer wichtigen Vorbedingung für die Zergliederung und damit auch für die Urteilsgestaltung selber, nämlich an der entsprechenden fachlich-kunstgerechten Ausbildung des Kritikers. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß durch bestimmte geistig-typische Schichtungen des Kritikers seine Wiedergabe in ihrer ganzen Veranlagung gestaltet wird, und zwar hinsichtlich ihrer Bestandteile, ihrer Erscheinungsart, ihrer weiteren sowie engeren Auswahl der Stoffgebiete und des Gebrauches gewisser Maßstäbe und Wertmesser. Außer diesen Nennern, die alle von der Kritikerpersönlichkeit her bedingt sind und die Gestaltungsart der Wiedergabe bestimmen, gibt es noch einen weiteren solchen Wirkungsnenner, welcher im Kunstwerk selber, und zwar in dessen jeweiliger Kunstart verankert liegt. Denn eine jede Kunstgattung wird die Kritik über ein unter ihre Art fallendes Kunstwerk in gewisser Weise bezüglich des Stoffes und der Benutzung gewisser, besonders geeigneter Maßstäbe und Wertmesser wenigstens teilweise beeinflussen. So ist das letztere z. B. der Fall bei der Anwendung des kunstfachlichen Maßstabes, welcher unmittelbar mit der Kunstart und dem ihr eigentümlichen Stoff in Zusammenhang steht. In gleicher Weise werden sich dann auch die Inhalte von kritischen Wiedergaben über Kunstwerke verschiedener Gattung unterscheiden[100].

Die Arten der Wiedergabe

Aus den erwähnten Beeinflussungsmöglichkeiten der kritischen Wiedergabe ergeben sich für den Gebrauchsfall die verschiedensten Arten der Kritik[101]. Das umfangreiche Schrifttum über die Frage der Kritik hat ebenfalls häufig zu ihrer Erscheinungsart Stellung genommen und die allermöglichsten Kritikarten angeführt. Es scheint daher gegeben, mehrere

---

[100] Die kunstfachlichen Kritikarten, ihre Geschichten und Entstehungen, wurden in längeren Ausführungen von Otto Groth, Die Zeitung — Ein System der Zeitungskunde, Mannheim-Berlin-Leipzig 1928, Band 1, Seite 861—925, behandelt, so daß sich hier ein nochmaliges Eingehen auf sie erübrigt.

[101] Vgl. hierzu noch die Ausführungen von Bernhard Diebold, Kritik. Das deutsche Theater der Gegenwart, herausgeg. von Max Krell, München und Leipzig, 1923, sowie die Angaben über verschiedene Kritikertypen von Sigmund von Lempidi, Über literarische Kritik und die Probleme ihrer Erforschung. Euphorion, Band 25, Leipzig und Wien 1924, 4. Heft, und Dr. Richard Baerwald, Die Begabung für künstlerische Kritik. Monatsschrift für neue Literatur und Kunst, 1. Jg. Berlin 1897. Hefte 1 und 2.

dieser Quellen unter dem Gesichtspunkt oben gemachter Ausführungen zu betrachten, um ein vielseitigeres Bild zu erhalten. Dazu ist jedoch noch eine genauere Benennung der einzelnen Kritikarten notwendig, soweit diese von der Veranlagung der Kritikerpersönlichkeit abhängig sind. Kritiken, die zum allergrößten Teil nur Bericht, nur Zergliederung oder nur Urteil sind, kann man entsprechend als berichtende, zergliedernde oder urteilende bezeichnen. Weiterhin kann, je nachdem nun entweder zwei verschiedene Bestandteile den Hauptkern der Kritik ausmachen oder alle drei mehr oder weniger gleichmäßig vertreten sind, in berichtend-zergliedernde, berichtend-urteilende, zergliedernd-urteilende und berichtend-zergliedernd-urteilende unterschieden werden. Einige der hier angeführten Kritikarten entsprechen nun zwar durchaus nicht jener Begriffsbestimmung der Kritik, welche vom reinen „krinein", d. i. Richten des Kritikers ausgeht. Sie werden aber dennoch hier als Kritiken bezeichnet werden müssen, weil sie im Grunde genommen stets Gegenregungen der Kritikerpersönlichkeit auf ein Kunstwerk sind und in der Wirklichkeit, d. h. besonders in derjenigen der Zeitungskritik mit jenen wesensechten, rein „kritischen" oft in engem Zusammenhang stehen. Die angegebene Abgrenzung läßt sich natürlich nur im allgemeinen durchführen, denn es kann auch der Fall eintreten, wo infolge des Aufbaues der Bestandteile weder die eine noch die andere Bezeichnung genau bestimmend wirkt. Außer dieser Abgrenzung findet eine weitere Bestimmung der einzelnen Kritik noch dadurch statt, daß sie oder gewisse ihrer Einzelteile entweder äußerlich-formhaft oder inhaltlich-gestaltend auftreten können. Ferner wird sie noch durch die engere und weitere Stoffauswahl, durch Benutzung bestimmter Maßstäbe und Wertmesser in ihrer Art festgelegt, wie sich das aus obigen Ausführungen ergibt.

Als berichtende Kritik äußerlich-formhafter Natur wird sowohl die von Friedrich Mahling[102] als „unterhaltende Musikkritik" wie auch die von Adolf Bartels[103] als „Stimmungskritik" bezeichnete anzusprechen sein. Während die erstere feuilletonistisch und lokaljournalistisch nur über äußere Umstände einer musikalischen Aufführung berichtet, ist die zweite eine Augenblickskritik, d. h. sie zeigt den Zustand des Kritikers während der Aufnahme und verdankt so ihren Ursprung der Augenblicksstimmung des Genießenden. Sie unterscheidet sich aber nach Bartels Ausführungen von der inhaltlich-gestaltenden eindrucksschildernden. „Stimmungskritik" und „unterhaltende Musikkritik" sind ihrerseits wieder dadurch voneinander getrennt, daß die erstere nur die Beziehungen des Kunstgegenstandes zum Kritiker, die letztere dagegen alle schon oben genannten Gebiete zum Stoff

[102] Dr. Friedrich Mahling a. a. O. Seite 29 f.
[103] Adolf Bartels a. a. O. Seite 83.

haben kann. Dagegen ist ihnen gemeinsam, daß sie vom Kunstwerk nur Äußerliches und nichts Innerliches berichten, daß sie Reportage treiben, den „Geruch, den atmosphärischen Eindruck einer Aufführung wiedergeben“[104]. Dadurch wird auch ihre Einkleidung bedingt sein, d. h. sie werden als Form die unterhaltende des Feuilletons benutzen.

Die berichtende Kritik inhaltlich-gestaltender Art kann, wie bereits gesagt, nur die Aufnahme als Stoffgebiet aufweisen. Als eine solche, die durch engere Stoffauswahl in Besonderheit die gefühlsmäßigen Wirksamkeiten als Berichtsvorwurf hat, kann die eindrucksschildernde (impressionistische) Kritik, die „lyrische Gefühlskritik“, wie sie Sigmund von Lempicki nennt, angesprochen werden. Das aber nur insoweit, als sie einen rein berichtenden Charakter trägt: Der Kritiker berichtet über die während der Aufnahme vom Kunstwerk in ihm ausgelösten Betätigungen vornehmlich gefühlsbetonter Art (vgl. z. B. Marie T. Schempps Kritik über die Balladen von Ziska Luise Schember). Die von Adolf Bartels[105] als eindrucksschildernd bezeichnete und von ihm hinsichtlich des Stoffes gleichfalls auf die Aufnahme beschränkte Kritik leitet aber schon zu einer berichtend-urteilenden Art über. Denn sie soll, wie er selbst angibt, die Gefühle des Liebens und des Hassens, hervorgerufen durch das Kunstwerk und seine Eindrücke, offen und ehrlich, also von seiten der Kritikerpersönlichkeit aus sachlich wiedergeben; damit weist sie aber auch schon Urteile auf.

Die zergliedernde Kritik hat ihren Ursprung in der Widerwirkungszergliederung, in welcher der Kritiker das Kunstwerk untersuchend prüft und es zu begreifen sich bemüht. Da es im Verlaufe der Zergliederung zu Tatsachenurteilen kommt, welche auch oft das Wesensgepräge von Werturteilen annehmen können, wird eine rein zergliedernde Kritik sehr selten sein. Sie wird zumindestens die Fällung von einigen wenigen Werturteilen als Abschluß haben, damit auch zur zergliedernd-urteilenden Kritik überleiten. Das trifft auch für die von Wilhelm Weigand[106] genannten lehrhaften und persönlichen Kritiker und damit auch Kritiken zu: Sie würden entweder auf geschichtlich-zergliedernde Art oder nach Weise der Naturforscher, mit oder ohne Betonung des seelischen Merkmales, verfahren und dann an Hand eines Lehrsatzes das Urteil bzw. ihre rein persönliche Meinung über einen Kunstgegenstand aussprechen. Der Übergang zur zergliedernd-urteilenden Kritik wird in diesen beiden Fällen noch durch die Anwendung gewisser Maßstäbe oder Wertmesser, wie sie aus den Angaben Weigands ersichtlich wird, besonders unterstrichen. Das gleiche trifft schließ-

[104] Vgl. hierzu die Ausführungen von Kurt Weill, Kritik am zeitgenössischen Schaffen. Melos, 8. Jg. 1929, Heft 3, Seite 111.

[105] Adolf Bartels a. a. O. Seite 81 ff.

[106] Wilhelm Weigand a. a. O. Seite 11.

lich für die „zergliedernde ästhetische Kritik" Peter Zilligs[107] zu. Als zergliedernde Kritik kann wohl auch die „mehr oder weniger wissenschaftlich begründete Musikkritik" Friedrich Mahlings[108] und besonders die „sachliche Kritik" Ferdinand Scherbers[109] angesprochen werden. In dieser letzteren, welche allerdings auch noch berichtende Bestandteile aufweist, soll der Kritiker die Rolle eines geistigen Vermittlers zwischen dem künstlerischen Erzeuger und den Verbrauchern spielen. Er betrachtet das Kunstwerk als ein Erzeugnis der Natur, wie eine Blume oder Gegend. Er trete also ähnlich wie ein Naturforscher dem Geschaffenen gegenüber, würde es beschreiben, erklären und im übrigen es dem Publikum überlassen, das zu wählen, was dessen künstlerischen Geschmack befriedige. Und dies, weil er vielleicht schon überzeugt sei, daß alles seine Bahn laufen müsse nach ewigen ehernen Gesetzen. Seine Aufgabe sei nur, zu erklären und zu klären.

Die Wiedergabe wird nur dann als rein urteilend zu bezeichnen sein, wenn die Urteile äußerlich-formhaft, also ohne vorhergehende Zergliederung gefällt worden sind und auch der berichtende Teil fehlt. Diese Kritikart wird daher meistens völlig äußerlich-formhafter Natur sein. Es kann allerdings auch der Fall eintreten, daß sie inhaltlich-gestaltend ist. Und diese Möglichkeit besteht dann, wenn eine eigentlich zergliedernd-urteilende Kritik infolge Einflusses der Zeitung (z. B. Platzmangel) auf die Veröffentlichung und Wiedergabe ihres zergliedernden Bestandteiles verzichten muß und nur Urteile über ein Kunstwerk in gedrängter Form bringen kann. In diesem Falle ist wohl vorher eine Zergliederung zustande gekommen und könnte schließlich auch an der inhaltlich-gestaltenden Art der Urteile erkannt werden. In sichtbare Erscheinung wird sie dagegen nicht treten, so daß man von einer urteilenden Kritik pseudo-äußerlich-formhafter Natur sprechen könnte. Die urteilende Wiedergabe rein äußerlich-formhafter Art wird sich ebensooft wie die berichtende gleicher Natur eines geistreich-unterhaltenden Tones, also meist der feuilletonistischen Form bedienen, wie dies Ferdinand Scherber a. a. O. für seine „persönliche Kritik", welche mit Vorbehalt zu dieser Gattung gerechnet werden kann, ausführt.

Zur berichtend-zergliedernden Kritikart kann die „künstlerisch nachschaffende" Friedrich Mahlings[110] und die Theaterkritik, wie sie von Emil Kritzler[111] gefordert wird, gerechnet werden, wenn sich auch schon in beiden Arten Spuren von Urteilsbestandteilen zeigen. Die erstere setzt sich nach

---

[107] Peter Zillig, Über Wesen und Wert der Kritik, Osterwieck 1909, Seite 14 ff.
[108] Dr. Friedrich Mahling a. a. O.
[109] Dr. Ferdinand Scherber a. a. O.
[110] Dr. Friedrich Mahling a. a. O.
[111] Emil Kritzler a. a. O. Seite 7.

Und ein Urteil, welches genau unter diesem gefällt worden ist, werden sie stets anerkennen, weil es ja mit demjenigen übereinstimmen würde, das sie persönlich über jenes Kunstwerksglied ausgesprochen hätten. In diesem Falle also ist das Urteil für die Mitglieder der Schichtungsgemeinschaft bindend und auch sachlich. Dagegen wird das nicht zutreffen, wenn sie bei der Überprüfung dieses feststellen, daß es sich mit dem wirklichen Sachverhalt — nämlich mit dem Vergleich zwischen Kunstwerksbestandteil und Maßstab-Wertmesser und der sich daraus ergebenden Entscheidung, inwieweit der erstere dem zweiten entspricht — nicht deckt, daß also der Urteilende ein falsches und ungerechtes Urteil gefällt hat. Daraus ergibt sich, daß Sachlichkeit die vom Urteilenden angewandte und von seiner Überzeugung geprüfte Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit ist, mit der er ein Urteil ausspricht, ob und wieweit ein Gegenstand einem bestimmten Maßstab oder Wertmesser entspricht. Dieser Erklärung gleicht auch in gewissem Grade die oben angeführte Meinung Friedrich Mahlings. Allerdings muß noch hinzugefügt werden, daß diese Sachlichkeit nur für diejenigen besteht und Gültigkeit hat, welche infolge ihrer Veranlagung den gleichen Wertmesser oder Maßstab haben, also für die Angehörigen der entsprechenden Schichtungsgemeinschaften, daß demnach Sachlichkeit nur innerhalb solcher gelten und vorhanden sein kann. Zu einem ähnlichen Schlusse kommt Müller-Freienfels[98], der auch hier teilweise die Einfühlungslehre vertritt: Daß nämlich Sachlichkeit in der Kunst eine solche des Erlebens sei, nicht reine Sachlichkeit, sondern die persönlich umgeformte, allerdings in einer Persönlichkeit von typenvertretender Bedeutsamkeit. Wird beispielsweise von einem Kritiker für sein Urteil ein Wertmesser gebraucht, den ein anderer Mensch nicht besitzt und der als geistig-typische Schichtung denen des betreffenden Menschen vollständig entgegengesetzt liegt, so wird in den allermeisten Fällen diesem das Urteil falsch und auch unsachlich erscheinen. Denn er kann ja infolge seiner Veranlagung in keiner Weise den Maßstab oder Wertmesser des Kritikers anerkennen oder sich durch Einfühlung auf dessen „Standpunkt“, also in dessen Veranlagung versetzen. Daraus ergibt sich auch schon die Wichtigkeit von Art und Veranlagung der Wertmesser und Maßstäbe als Schichtungen für die Sachlichkeit und auch für die überpersönliche Geltung des kritischen Urteiles. Unter diesem Gesichtspunkt der geistigen Typenlehre gesehen, läßt sich auch die so häufig „unsachliche“ Kritik großer Künstler und schöpferischer Persönlichkeiten anderen gegenüber, soweit es sich um grundsätzliche Fragen meist kunstanschaulicher Natur, und ihre „sachlichere“, soweit es sich um mehr kunstfachliche und kunstartliche Erscheinungen handelt, erklären.

[98] Richard Müller-Freienfels, Erziehung zur Kunst, Seite 99—108.

Unter „Subjektivität" in der Kunstkritik wird vielfach das Gegenteil der Sachlichkeit, wie sie eben begrenzt wurde, also Unaufrichtigkeit beim Fällen des kritischen Urteiles verstanden. Es wäre angebrachter, wenn man diese Unwahrhaftigkeit als Unsachlichkeit bezeichnen würde, Subjektivität ist etwas ganz anderes. Nach Karl Storck[99] ist sie gleichbedeutend mit einer stark empfindenden Erlebnisfähigkeit des Kritikers, die der Lebensbetätigung des künstlerischen Schöpfers gleichlaufe. Aus dieser Ansicht geht hervor, daß sie in gewisser Hinsicht in der kritischen Tätigkeit zum Ausdruck kommt. Sie ist also Persönlichkeitsäußerung des Kritikers im Rahmen seines Schaffens und wird sich als solche von der eines jeden anderen Kritikers unterscheiden. Denn eine jede Persönlichkeit ist anders veranlagt, und diese Veranlagung setzt sich nach der geistigen Typenlehre verschiedenerweise aus Schichtungen zusammen, die rasse- und umweltsgebunden, tiefer oder flächiger sein können. Eine Persönlichkeit, die bestimmte erstrangige Schichtungen aufweist, wird sich also stets von einer solchen, die andersgeartete ersten Grades besitzt, unterscheiden, selbst wenn die zweitrangigen übereinstimmen sollten. Das gleiche ist der Fall, wenn die Schichtungen ersten Grades in beiden Personen übereinstimmen. Denn es werden dann immer gewisse zweitrangige Schichtungen vorhanden sein, welche die beiden Veranlagungen als verschiedenartig kennzeichnen. Da nun nach der geistigen Typenlehre die Schichtungen das geistige und seelische Leben eines Menschen bestimmen, so wird dies auch für den Gesamtvorgang der Kritik, für die Kritikerpersönlichkeit zutreffen. D. h. dieser wird sich nach der Veranlagung des Kritikers richten und sich gradweise oder sonstwie immer in irgendeiner Art von demjenigen eines jeden anderen unterscheiden. Dabei können aber auch die kritischen Vorgänge verschiedener Kritikerpersönlichkeiten, falls deren Schichtungen in einem oder einigen Punkten gleich sind, entsprechend übereinstimmen. Die in der Eigenart oder Abschattierung des gesamten kritischen Vorganges zum Ausdruck gekommene Veranlagung des Kritikers ist dann dessen Persönlichkeitsäußerung (Subjektivität) in der Kritik. Da sie auf die Schichtungen des Kritikers zurückgeht, wird sie sich überall dort, wo diese in Tätigkeit treten, bemerkbar machen. Das wird also schon der Fall sein bei der Aufnahme und weiter bei der Widerwirkung. Sichtbar nach außen wird schließlich die Persönlichkeitsäußerung innerhalb der Wiedergabe, dem schriftstellerischen Erzeugnis der Kritik in Erscheinung treten. Sie wird diesem eine persönliche Note verleihen, die innerlicher und äußerlicher Natur ist und in den verschiedenen Bestandteilen, Arten und Formen zum Ausdruck kommt. Die Persönlichkeitsäußerung des

[99] Dr. Karl Storck, Kritik als Erziehung zur Kunst. Der Türmer, 8. Jg. Band 2, 1906, Heft 11, Seite 649.

Kritikers drückt, vorausgesetzt, daß sie bedeutungsvoll genug ist, dem Erzeugnis der Kritik den Stempel des Eigenartlichen, des Interessanten auf, was beispielsweise bei ihr als Teilerscheinung der Zeitung, als Zeitungsstoff eine wichtige Rolle, nämlich die der Leserwerbung spielt.

Die Wiedergabe

Die Bestandteile der Wiedergabe

Die Wiedergabe (Reproduktion), also das schriftstellerische Erzeugnis der Kritik, weist für gewöhnlich drei Bestandteile auf, den Bericht, die Zergliederung und das Urteil. Der Bericht ist abhängig von der Aufnahme, er wird aus ihr heraus erfolgen und das bringen, was auf den Empfang des Kunstwerkes und die mit ihm im Zusammenhang stehenden Umstände zurückgeht. Die Zergliederung dagegen wird die schriftliche Niederlegung der sich während der Widerwirkung in der zerlegenden Untersuchung herausstellenden Ergebnisse sein, was auch für das Urteil bezüglich der Urteilsfällung innerhalb der kritischen Widerwirkung zutrifft. Gemäß dem Verlauf von Aufnahme und Widerwirkung nebst ihrer Unterteile wird sich aber eine genaue Abgrenzung der einzelnen Wiedergabe-Bestandteile nicht durchführen lassen, diese können vielmehr leicht ineinander übergehen. So kann beispielsweise über verschiedene Glieder eines Kunstgegenstandes berichtet werden, woran sich gleichzeitig Zergliederung und Beurteilung eines jeden einzelnen anschließen. Diese verschiedenen Berichts-, Zergliederungs- und Urteilselemente können sich jedoch in ihrer Gesamtheit zu den erwähnten Bestandteilen der Wiedergabe verdichten, so daß man mit ihnen als mit einigermaßen sicheren Größen rechnen kann. Wie schon ausgeführt, können in den einzelnen Kritikerpersönlichkeiten die Vorgänge der Aufnahme und der Widerwirkung oder ihrer Unterteile verschieden stark und verschiedenartig vor sich gehen. Und dies wird sich dann auch in der Wiedergabe äußern. Wenn beispielsweise infolge tieferer Veranlagung gewisser geistig-typischer Schichtungen im Verlaufe des gesamten kritischen Herganges bei einem Kritiker die Aufnahme stark überwiegt und die Widerwirkung völlig in den Hintergrund drängt, so wird sich die Wiedergabe hauptsächlich in einem Bericht über das Kunstwerk äußern. Sie wird also nicht dieses nach seinen Bestandteilen und Wirkungsmöglichkeiten zergliedern und beurteilen, da ja die Grundlagen hierzu, Zergliederung und Urteilsfällung, infolge flächiger veranlagter verstandesmäßiger Schichtungen im Kritiker weniger oder gar nicht betont stattgefunden haben. Ist andererseits der Kritiker ein Verstandesmensch, stellt er also in ausgeprägter Weise den gedanken- und erwägungshaften Typ Müller-Freienfels' dar, so wird auch die Zergliederung des Kunstwerkes den größten und wichtigsten Teil

der Wiedergabe einnehmen. Betrachtet dagegen der Kritiker infolge entsprechender Veranlagung das Kunstwerk oder seine Glieder hauptsächlich unter gewissen Gesichtspunkten oder Wertgrundsätzen, so wird er damit den größten Wert auf das Urteil legen, was sich dann auch in dem schriftstellerischen Erzeugnis der Kritik äußert. Je nach Veranlagung der geistig-typischen Schichtungen innerhalb einer Kritikerpersönlichkeit wird also das Stärke- und Beteiligungsverhältnis der drei Wiedergabebestandteile ausfallen, wird das Vorherrschen des einen oder des anderen bzw. zweier solcher Teile, gegebenenfalls auch das gleichmäßige Auftreten von allen dreien der einzelnen Kritik ihr besonderes Gesicht verleihen.

Der Bericht in der Wiedergabe des Kritikers kann in zweierlei Arten auftreten, und zwar äußerlich-formhaft und inhaltlich-gestaltend. Das erstere wird dann der Fall sein, wenn der Kritiker über einen Stoff berichtet, der sich rein äußerlich aus der Aufnahme und den mit ihr in Verbindung stehenden Umständen ergibt. Dieser Stoff zerfällt in verschiedene Gebiete, er kann sich nämlich auf das Kunstwerk an sich, seine Beziehungen zum Künstler, zum Kritiker und zur Umwelt erstrecken. Ein solch äußerlich-formhafter Bericht wird beispielsweise die Namensnennung des Kunstwerkes, die Zeit seiner Schöpfung in der Reihe der anderen Erzeugnisse des Künstlers, die äußerlichen Umstände bei seiner Aufnahme von seiten des Kritikers und des Kunstpublikums bringen. Jedoch kann er auch gelegentlich einen Anklang, einen Übergang zum eindrucksschildernden, d. h. also zu einem inhaltlich-gestaltenden Bericht finden, wie das z. B. bei dem hier angeführten, von Adolf Dresler stammenden, der Fall ist. Überleitungen dieser Art können in der verschiedensten Weise auftreten und auch bei den urteilenden Wiedergabebestandteilen vorkommen. Der Stoff des inhaltlich-gestaltenden Berichtes ist hauptsächlich innerlicher Natur, und zwar wird er sich nur auf die Aufnahme an sich, also auf das Verhältnis Kunstwerk-Kritiker beziehen. Denn sollte über das Kunstwerk an sich, über seine Beziehungen zum Schöpfer und zur Umwelt berichtet werden, und zwar in einer Weise, die diese Stoffgebiete in ihren inneren Zusammenhängen und Abhängigkeiten bloßlegt, so wäre das nur auf Grund einer eingehenden zergliedernden Untersuchung möglich. Ein solcher Bericht aber würde dann seine berichtende Haltung verlieren, er müßte durchaus als Zergliederung innerhalb der kritischen Wiedergabe angesprochen werden. Der inhaltlich-gestaltende Bericht wird also als Stoff die Wirkungen jeglicher Art bringen, welche der Kunstgegenstand auf den Kritiker ausgeübt hat, also die Betätigungsvorgänge verstandes- und gefühlsmäßiger Art. Wie schon bei Behandlung der Aufnahme und ihrer Bedingungen hervorgehoben wurde, können während dieser auf Grund tiefer veranlagter geistig-typischer Schichtungen gewisse Wirksamkeiten im Aufnehmenden besonders stark

erregt werden. Dies wird sich nun auch im Bericht innerhalb der Wiedergabe äußern und zwar insofern, als über die besonders stark ausgelösten Betätigungsvorgänge auch in besonderem Maße berichtet werden wird. Denn diese werden dem Kritiker als besonders wichtig oder wertvoll, als besonders erwähnenswert erscheinen. Es findet damit also eine Auswahl des Stoffes für den inhaltlich-gestaltenden Bericht statt, welche durch die Veranlagung der Kritikerpersönlichkeit bedingt ist. Man kann sie im Gegensatz zu jener oben genannten weiteren Gebietseinteilung bzw. auch -auswahl des Stoffes als engere Stoffauswahl bezeichnen. Überwiegen z. B. in einem Kritiker die verstandesbetonten Schichtungen und damit auch in dem Aufnahmevorgang die verstandesmäßigen Wirksamkeiten, so wird er in der Hauptsache diese als Berichtsgegenstände nehmen. D. h. sein Bericht wird auch mehr oder weniger verstandesmäßig wirken. Er kann sogar unter gewissen Bedingungen zur Zergliederung überleiten oder auch teilweise mit ihr zusammenfallen, wodurch er aber, wenigstens in gewisser Beziehung, seine berichtende Wesensart verliert. Sind dagegen die gefühlsmäßigen Schichtungen tiefer veranlagt, so wird auch der Bericht entsprechend gefühlsbetont sein und in Besonderheit von den im Kritiker durch das Kunstwerk ausgelösten Gefühlen und Gemütsbewegungen erzählen. Die Art der engeren Stoffauswahl und auch der Berichtsfärbung kann jeweils gradweise verschieden sein, stets aber wird sie von der Veranlagung des Kritikers abhängen.

Was die Zergliederung innerhalb der Wiedergabe anbelangt, so ergibt sich, daß sie ihrer ganzen Natur nach niemals äußerlich-formhaft, sondern immer inhaltlich-gestaltend sein muß. In ihrer stofflichen Art wird sie stets von der zerlegenden Untersuchung innerhalb der Widerwirkung abhängig und bestimmt sein. Sie kann also das Kunstwerk und seine Bestandteile an sich, ihre Beziehungen zum Künstler, zur Umwelt und auch zum Kritiker (als Fortsetzung des verstandesmäßig bestimmten Berichtes inhaltlich-gestaltender Natur) zergliedern. Die Art dieser weiteren Stoffauswahl wird letzten Endes ebenfalls vom Kritiker selber abhängen, und zwar insofern, als gewisse Gebiete ihm einer genaueren Untersuchung während der kritischen Widerwirkung wert dünkten. Und das wird, wie bereits gesagt, in erster Linie meistenteils das Kunstwerk an sich und seine Auswirkungen auf den Aufnehmenden, also den Kritiker sein, was durch die Reihenfolge Aufnahme-Widerwirkung bedingt ist. Genau wie bei dem inhaltlich-gestaltenden Bericht kann auch bei der Zergliederung — hier noch neben jener weiteren Stoffgebietsauswahl — eine engere Stoffauswahl eintreten. Denn ein jedes der genannten Gebiete kann seinerseits durch Untersuchung und Prüfung eines bestimmten Teilstoffes, d. h. gewisser Kunstwerksglieder, deren Auswahl letztendlich von der Forderungshaltung

der tiefer veranlagten Schichtungen im Kritiker verursacht wird, näher bestimmt werden. (Vgl. hierzu die zergliedernden Bestandteile der Kritiken von Stolzing-Cerny über Neumanns „Patriot", Weismanns „Gespenstersonate" und auch über Siegfried Wagner.)

Das Urteil in der Wiedergabe wird dann als äußerlich-formhaft zu bezeichnen sein, wenn es unter Auslassung der Zergliederung, also einer erläuternden Begründung unmittelbar an den Bericht anschließt, wenn es beispielsweise seine Grundlagen nur in den Wertempfindungen des Kunstgenusses hat. Die schriftliche Niederlegung dieser Wertempfindungen innerhalb der Wiedergabe kann aber nur in Form von Werturteilen stattfinden. Diese sind aber dann infolge der ihnen mangelnden Zergliederung und Untersuchung, welche einem inhaltlich-gestaltenden Urteil vorausgehen müssen, als äußerlich-formhaft anzusprechen. Als Stoffgebiet hat diese angeführte Art von äußerlich-formhaften Werturteilen das Verhältnis des Kunstwerkes zum Kritiker und schließlich auch das Werk an sich. Natürlich können aber auch solche Urteile über die anderen Gebiete gefällt werden, bzw. können sie diese, also die Beziehungen des Kunstgegenstandes zum Künstler und zur Umwelt als Stoff haben. Es sind so in Bausch und Bogen alle diejenigen Urteile über jene genannten Gebiete, und zwar auch die Tatsachenurteile, als äußerlich-formhaft zu bezeichnen, denen eine innere Gestaltung, eine in der Zergliederung erfolgte innere Begründung fehlt. Und das wird meistens dann der Fall sein, wenn die Kritikerpersönlichkeit nur eine geringe Begabung für zergliedernde Untersuchungen aufweist, wenn also die entsprechenden verstandesmäßigen Schichtungen flächiger in ihr veranlagt sind und damit auch die Zergliederung als Bestandteil in der Wiedergabe fehlen wird. Aus diesen Angaben geht sinngemäß hervor, daß alle diejenigen Urteile, welche durch eine Zergliederung hinreichend begründet werden, inhaltlich-gestaltend sind. Auch ihr Stoff läßt sich einerseits durch eine weitere, andererseits durch eine engere Stoffauswahl, durch das Herausgreifen bestimmter Kunstwerksglieder näher bestimmen. Einen weiteren Einfluß übt auf die Art der inhaltlich-gestaltenden Urteile der Gebrauch der Maßstäbe oder Wertmesser aus und zwar insofern, als sie durch diesen entweder die Form von Tatsachen- oder die von Werturteilen zugesprochen bekommen. Ebenfalls von Bedeutung ist die Art der benutzten Maßstäbe und Wertmesser, also beispielsweise ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Weltanschauung oder Kunstlehre. Diese doppelte Bestimmung der inhaltlich-gestaltenden Urteile seitens der Maßstäbe und Wertmesser geht letzten Endes auf bestimmte geistig-typische Schichtungen, also gleichfalls auf die Veranlagung der Kritikerpersönlichkeit zurück.

Es ist fernerhin für die Wiedergabe von Wichtigkeit, ob dem Kritiker die fachliche Ausbildung in einer Kunstart, also eine entsprechende um-



weltsbedingte Schichtung fehlt oder nicht. Im ersteren Falle wird dann die kritische Wiedergabe in allen ihren Bestandteilen dahingehend beeinflußt werden, daß der Bericht wohl noch inhaltlich-gestaltend, also z. B. eindrucksschildernd sein kann, während die Zergliederung gar nicht oder nur in beschränktem Maße und das Urteil nur äußerlich-formhaft auftreten wird. Denn es mangelt ja an einer wichtigen Vorbedingung für die Zergliederung und damit auch für die Urteilsgestaltung selber, nämlich an der entsprechenden fachlich-kunstgerechten Ausbildung des Kritikers. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß durch bestimmte geistig-typische Schichtungen des Kritikers seine Wiedergabe in ihrer ganzen Veranlagung gestaltet wird, und zwar hinsichtlich ihrer Bestandteile, ihrer Erscheinungsart, ihrer weiteren sowie engeren Auswahl der Stoffgebiete und des Gebrauches gewisser Maßstäbe und Wertmesser. Außer diesen Nennern, die alle von der Kritikerpersönlichkeit her bedingt sind und die Gestaltungsart der Wiedergabe bestimmen, gibt es noch einen weiteren solchen Wirkungsnenner, welcher im Kunstwerk selber, und zwar in dessen jeweiliger Kunstart verankert liegt. Denn eine jede Kunstgattung wird die Kritik über ein unter ihre Art fallendes Kunstwerk in gewisser Weise bezüglich des Stoffes und der Benutzung gewisser, besonders geeigneter Maßstäbe und Wertmesser wenigstens teilweise beeinflussen. So ist das letztere z. B. der Fall bei der Anwendung des kunstfachlichen Maßstabes, welcher unmittelbar mit der Kunstart und dem ihr eigentümlichen Stoff in Zusammenhang steht. In gleicher Weise werden sich dann auch die Inhalte von kritischen Wiedergaben über Kunstwerke verschiedener Gattung unterscheiden[100].

Die Arten der Wiedergabe

Aus den erwähnten Beeinflussungsmöglichkeiten der kritischen Wiedergabe ergeben sich für den Gebrauchsfall die verschiedensten Arten der Kritik[101]. Das umfangreiche Schrifttum über die Frage der Kritik hat ebenfalls häufig zu ihrer Erscheinungsart Stellung genommen und die allermöglichsten Kritikarten angeführt. Es scheint daher gegeben, mehrere

---

[100] Die kunstfachlichen Kritikarten, ihre Geschichten und Entstehungen, wurden in längeren Ausführungen von Otto Groth, Die Zeitung — Ein System der Zeitungskunde, Mannheim-Berlin-Leipzig 1928, Band 1, Seite 861—925, behandelt, so daß sich hier ein nochmaliges Eingehen auf sie erübrigt.

[101] Vgl. hierzu noch die Ausführungen von Bernhard Diebold, Kritik. Das deutsche Theater der Gegenwart, herausgeg. von Max Krell, München und Leipzig, 1923, sowie die Angaben über verschiedene Kritikertypen von Sigmund von Lempidi, Über literarische Kritik und die Probleme ihrer Erforschung. Euphorion, Band 25, Leipzig und Wien 1924, 4. Heft, und Dr. Richard Baerwald, Die Begabung für künstlerische Kritik. Monatsschrift für neue Literatur und Kunst, 1. Jg. Berlin 1897. Hefte 1 und 2.

dieser Quellen unter dem Gesichtspunkt oben gemachter Ausführungen zu betrachten, um ein vielseitigeres Bild zu erhalten. Dazu ist jedoch noch eine genauere Benennung der einzelnen Kritikarten notwendig, soweit diese von der Veranlagung der Kritikerpersönlichkeit abhängig sind. Kritiken, die zum allergrößten Teil nur Bericht, nur Zergliederung oder nur Urteil sind, kann man entsprechend als berichtende, zergliedernde oder urteilende bezeichnen. Weiterhin kann, je nachdem nun entweder zwei verschiedene Bestandteile den Hauptkern der Kritik ausmachen oder alle drei mehr oder weniger gleichmäßig vertreten sind, in berichtend-zergliedernde, berichtend-urteilende, zergliedernd-urteilende und berichtend-zergliedernd-urteilende unterschieden werden. Einige der hier angeführten Kritikarten entsprechen nun zwar durchaus nicht jener Begriffsbestimmung der Kritik, welche vom reinen „krinein", d. i. Richten des Kritikers ausgeht. Sie werden aber dennoch hier als Kritiken bezeichnet werden müssen, weil sie im Grunde genommen stets Gegenregungen der Kritikerpersönlichkeit auf ein Kunstwerk sind und in der Wirklichkeit, d. h. besonders in derjenigen der Zeitungskritik mit jenen wesensechten, rein „kritischen" oft in engem Zusammenhang stehen. Die angegebene Abgrenzung läßt sich natürlich nur im allgemeinen durchführen, denn es kann auch der Fall eintreten, wo infolge des Aufbaues der Bestandteile weder die eine noch die andere Bezeichnung genau bestimmend wirkt. Außer dieser Abgrenzung findet eine weitere Bestimmung der einzelnen Kritik noch dadurch statt, daß sie oder gewisse ihrer Einzelteile entweder äußerlich-formhaft oder inhaltlich-gestaltend auftreten können. Ferner wird sie noch durch die engere und weitere Stoffauswahl, durch Benutzung bestimmter Maßstäbe und Wertmesser in ihrer Art festgelegt, wie sich das aus obigen Ausführungen ergibt.

Als berichtende Kritik äußerlich-formhafter Natur wird sowohl die von Friedrich Mahling[102] als „unterhaltende Musikkritik" wie auch die von Adolf Bartels[103] als „Stimmungskritik" bezeichnete anzusprechen sein. Während die erstere feuilletonistisch und lokaljournalistisch nur über äußere Umstände einer musikalischen Aufführung berichtet, ist die zweite eine Augenblickskritik, d. h. sie zeigt den Zustand des Kritikers während der Aufnahme und verdankt so ihren Ursprung der Augenblicksstimmung des Genießenden. Sie unterscheidet sich aber nach Bartels Ausführungen von der inhaltlich-gestaltenden eindrucksschildernden. „Stimmungskritik" und „unterhaltende Musikkritik" sind ihrerseits wieder dadurch voneinander getrennt, daß die erstere nur die Beziehungen des Kunstgegenstandes zum Kritiker, die letztere dagegen alle schon oben genannten Gebiete zum Stoff

[102] Dr. Friedrich Mahling a. a. O. Seite 29 f.
[103] Adolf Bartels a. a. O. Seite 83.

haben kann. Dagegen ist ihnen gemeinsam, daß sie vom Kunstwerk nur Äußerliches und nichts Innerliches berichten, daß sie Reportage treiben, den „Geruch, den atmosphärischen Eindruck einer Aufführung wiedergeben"[104]. Dadurch wird auch ihre Einkleidung bedingt sein, d. h. sie werden als Form die unterhaltende des Feuilletons benutzen.

Die berichtende Kritik inhaltlich-gestaltender Art kann, wie bereits gesagt, nur die Aufnahme als Stoffgebiet aufweisen. Als eine solche, die durch engere Stoffauswahl in Besonderheit die gefühlsmäßigen Wirksamkeiten als Berichtsvorwurf hat, kann die eindrucksschildernde (impressionistische) Kritik, die „lyrische Gefühlskritik", wie sie Sigmund von Lempicki nennt, angesprochen werden. Das aber nur insoweit, als sie einen rein berichtenden Charakter trägt: Der Kritiker berichtet über die während der Aufnahme vom Kunstwerk in ihm ausgelösten Betätigungen vornehmlich gefühlsbetonter Art (vgl. z. B. Marie T. Schemmps Kritik über die Balladen von Ziska Luise Schember). Die von Adolf Bartels[105] als eindrucksschildernd bezeichnete und von ihm hinsichtlich des Stoffes gleichfalls auf die Aufnahme beschränkte Kritik leitet aber schon zu einer berichtend-urteilenden Art über. Denn sie soll, wie er selbst angibt, die Gefühle des Liebens und des Hassens, hervorgerufen durch das Kunstwerk und seine Eindrücke, offen und ehrlich, also von seiten der Kritikerpersönlichkeit aus sachlich wiedergeben; damit weist sie aber auch schon Urteile auf.

Die zergliedernde Kritik hat ihren Ursprung in der Widerwirkungszergliederung, in welcher der Kritiker das Kunstwerk untersuchend prüft und es zu begreifen sich bemüht. Da es im Verlaufe der Zergliederung zu Tatsachenurteilen kommt, welche auch oft das Wesensgepräge von Werturteilen annehmen können, wird eine rein zergliedernde Kritik sehr selten sein. Sie wird zumindestens die Fällung von einigen wenigen Werturteilen als Abschluß haben, damit auch zur zergliedernd-urteilenden Kritik überleiten. Das trifft auch für die von Wilhelm Weigand[106] genannten lehrhaften und persönlichen Kritiker und damit auch Kritiken zu: Sie würden entweder auf geschichtlich-zergliedernde Art oder nach Weise der Naturforscher, mit oder ohne Betonung des seelischen Merkmales, verfahren und dann an Hand eines Lehrsatzes das Urteil bzw. ihre rein persönliche Meinung über einen Kunstgegenstand aussprechen. Der Übergang zur zergliedernd-urteilenden Kritik wird in diesen beiden Fällen noch durch die Anwendung gewisser Maßstäbe oder Wertmesser, wie sie aus den Angaben Weigands ersichtlich wird, besonders unterstrichen. Das gleiche trifft schließ-

[104] Vgl. hierzu die Ausführungen von Kurt Weill, Kritik am zeitgenössischen Schaffen. Melos, 8. Jg. 1929, Heft 3, Seite 111.

[105] Adolf Bartels a. a. O. Seite 81 ff.

[106] Wilhelm Weigand a. a. O. Seite 11.

lich für die „zergliedernde ästhetische Kritik“ Peter Zilligs[107] zu. Als zergliedernde Kritik kann wohl auch die „mehr oder weniger wissenschaftlich begründete Musikkritik“ Friedrich Mahlings[108] und besonders die „sachliche Kritik“ Ferdinand Scherbers[109] angesprochen werden. In dieser letzteren, welche allerdings auch noch berichtende Bestandteile aufweist, soll der Kritiker die Rolle eines geistigen Vermittlers zwischen dem künstlerischen Erzeuger und den Verbrauchern spielen. Er betrachtet das Kunstwerk als ein Erzeugnis der Natur, wie eine Blume oder Gegend. Er trete also ähnlich wie ein Naturforscher dem Geschaffenen gegenüber, würde es beschreiben, erklären und im übrigen es dem Publikum überlassen, das zu wählen, was dessen künstlerischen Geschmack befriedige. Und dies, weil er vielleicht schon überzeugt sei, daß alles seine Bahn laufen müsse nach ewigen ehernen Gesetzen. Seine Aufgabe sei nur, zu erklären und zu klären.

Die Wiedergabe wird nur dann als rein urteilend zu bezeichnen sein, wenn die Urteile äußerlich-formhaft, also ohne vorhergehende Zergliederung gefällt worden sind und auch der berichtende Teil fehlt. Diese Kritikart wird daher meistens völlig äußerlich-formhafter Natur sein. Es kann allerdings auch der Fall eintreten, daß sie inhaltlich-gestaltend ist. Und diese Möglichkeit besteht dann, wenn eine eigentlich zergliedernd-urteilende Kritik infolge Einflusses der Zeitung (z. B. Platzmangel) auf die Veröffentlichung und Wiedergabe ihres zergliedernden Bestandteiles verzichten muß und nur Urteile über ein Kunstwerk in gedrängter Form bringen kann. In diesem Falle ist wohl vorher eine Zergliederung zustande gekommen und könnte schließlich auch an der inhaltlich-gestaltenden Art der Urteile erkannt werden. In sichtbare Erscheinung wird sie dagegen nicht treten, so daß man von einer urteilenden Kritik pseudo-äußerlich-formhafter Natur sprechen könnte. Die urteilende Wiedergabe rein äußerlich-formhafter Art wird sich ebensooft wie die berichtende gleicher Natur eines geistreich-unterhaltenden Tones, also meist der feuilletonistischen Form bedienen, wie dies Ferdinand Scherber a. a. O. für seine „persönliche Kritik“, welche mit Vorbehalt zu dieser Gattung gerechnet werden kann, ausführt.

Zur berichtend-zergliedernden Kritikart kann die „künstlerisch nachschaffende“ Friedrich Mahlings[110] und die Theaterkritik, wie sie von Emil Kritzler[111] gefordert wird, gerechnet werden, wenn sich auch schon in beiden Arten Spuren von Urteilsbestandteilen zeigen. Die erstere setzt sich nach

---

[107] Peter Zillig, Über Wesen und Wert der Kritik, Osterwieck 1909, Seite 14 ff.
[108] Dr. Friedrich Mahling a. a. O.
[109] Dr. Ferdinand Scherber a. a. O.
[110] Dr. Friedrich Mahling a. a. O.
[111] Emil Kritzler a. a. O. Seite 7.

Mahlings Angaben aus der schon angeführten „unterhaltenden Musikkritik" berichtender und der „mehr oder weniger wissenschaftlich begründeten Musikkritik" zergliedernder Natur sowie aus dem „Musikbericht", welcher keine oder nur eine allgemeine Wertung bringt, zusammen. In dieser ihrer Verknüpfung ist sie aber von jenen drei artmäßig verschieden. Die zweite, hauptsächlich eindrucksschildernd-zergliedernder Art, soll sich — wie Kritzler schreibt — notwendigerweise an den Eindruck halten. Vor allen Dingen müsse ein Eindruck, der tiefer und wertvoller ist als der des durchschnittlichen Zuschauers, überhaupt vorhanden sein. Und vom Eindruck aus seien dann durch die Zergliederung die Gesetzmäßigkeiten aufzuweisen, die nur die Bühne, niemals das Buch erschließe.

Die berichtend-urteilende Kritik kann in verschiedenen Abänderungen auftreten, und zwar je nachdem ihre beiden Bestandteile gleichzeitig oder unterschiedlich äußerlich-formhaft bzw. inhaltlich-gestaltend sind. Das letztere wird aber nur dann für das Urteil zutreffen, wenn aus schon oben erwähnten Gründen die Zergliederung nicht zur Erscheinung kommt, wenn es sich also um eine eigentlich berichtend-zergliedernd-urteilende Kritik handelt. Die schon angeführte „eindrucksschildernde Kritik" von Adolf Bartels wird beispielsweise demnach einen inhaltlich-gestaltenden Berichtsteil und einen Bestandteil an äußerlich-formhaften Urteilen aufweisen. Das gleiche trifft für die „persönlichkeitseindrucksschildernde Kritik" zu, wie sie Max Lorenz[112] beschreibt: Der Kunstkritiker beurteile das Kunstwerk nicht mehr nach dem sachlichen Maßstab bestimmter Gesetze, sondern er trete, wie der Künstler unmittelbar vor die Natur, so unmittelbar vor das Kunstwerk. Seine Kritik bestehe nun einfach in der Beantwortung der Frage: Wie wirkt das Kunstwerk auf mein persönliches, unverfälschtes und unvoreingenommenes Gefühl? Der alleinige Maßstab sei nur das Gefühl, liege also ganz im genießenden Menschen. Dieser, d. h. das Einzelwesen sei das Maß aller Dinge im Kunstleben geworden. Der Individualismus herrsche im Kunstschaffen wie auch im Kunstgenießen ... Es wird also bei dieser Art der Wiedergabe der Bericht aus dem Eindruck des Kritikers hervorgehen und somit inhaltlich-gestaltend sein, während die Urteile nur auf Grund der Aufnahme und des Kunstgenusses gefällt werden und daher äußerlich-formhaft sind. Auch die „allgemeingeistige Musikkritik", welche Ferdinand Scherber[113] im Gegensatz zu der „fachlich-stofflichen" anführt, ist berichtend-urteilender Natur, inhaltlich-gestaltend der Bericht und äußerlich-formhaft das Urteil: Je kunstfremder ein Kritiker der Kunst gegenüberstehe, desto mehr würde er aus dem Stofflichen ins Geistige, aus dem Fachlichen

[112] Max Lorenz a. a. O. Seite 132 ff.

[113] Dr. Ferdinand Scherber, Die Literatenkritik. Signale für die musikalische Welt, 70 Jg. 1912, Nr. 40, Seite 1291 f.

ins Allgemeine geraten. Sein Urteil würde dann niemals das Gutachten eines Sachverständigen sein, denn er unterliege dem allgemeinen Eindrucke des Werkes zu sehr, um es fachlich-kritisch betrachten zu können, er gebe sich ganz den Sensationen hin. Ein solcher Kritiker würde selbst zum Publikum werden und so seinen vorzüglichen Zweck, der Vermittler zwischen Kunstwerk und Publikum zu sein, verlieren. — In allen seinen Teilen äußerlich-formhaft wird der bereits erwähnte „Musikbericht" Mahlings sein, welcher eine erzählungsartige Darstellung mit keiner oder nur allgemeiner Wertung ist, also gegebenenfalls zur rein berichtenden oder zur berichtend-urteilenden Kritik gerechnet werden muß.

Auf die von Peter Zillig und Wilhelm Weigand angegebenen Kritikarten als Übergangserscheinungen zur zergliedernd-urteilenden Kritik wurde bereits hingewiesen. Zu dieser Gattung sind auch einige Unterarten der „Widerwirkungskritik" Adolf Bartels a. a. O. zu rechnen, welche nach seinen Angaben die geistige Arbeit des Kritikers unmittelbar in Erscheinung treten läßt. Und zwar beruhe sie zunächst auf der Verstandestätigkeit des Kritikers, mit deren Hilfe dieser das Kunstwerk zergliedere, zerlege und vergleiche. Die dazu benötigten Vergleichspunkte würden dem Kritiker aus dem Leben, woher ja alle Kunst komme und wohin sie wieder zurückführe, aus der eigenen Lebenserfahrung erwachsen. Die Kritik, welche diese als Maßstab anlege — und bis zu einem gewissen Grad tue das jede — könne als „erfahrungsmäßige" bezeichnet werden. Zu dieser komme dann noch die „schöngeistige Kritik": Nach den Erfahrungen des Lebens würden die Kunstgesetze auf das einzelne Kunstwerk angewandt, die Kunstgesetze, die natürlich zuletzt auch aus dem Leben erwachsen seien. Bestimme namentlich der angeborene Kunstverstand, der dann selbständig entwickelt sei, diese Kritikart, so könnte man sie eine „von vornherein bedingte" nennen. Habe dagegen sich beim Kritiker im Anschluß an vorhandene philosophische Lehren eine kunstwissenschaftliche Lehrform festgesetzt, so werde sie auch zu einer „lehrhaften". Zu diesen Arten trete dann noch die geschichtliche Kritik, wenn nämlich der Kritiker außer der genannten Fähigkeit und Bildung nun auch noch geschichtliche, kunst- und schrifttumsgeschichtliche Kenntnisse habe und diese mit sicherem Blick für Zusammenstimmendes und Unterschiedliches zum Vergleich heranziehen könnte. Diese Arten der Bartels'schen „Widerwirkungskritik" gehen von der Zergliederung zum Urteil über, sind also zergliedernd-urteilender Natur und unterscheiden sich voneinander nur durch den Gebrauch verschiedener Maßstäbe. Unter diese Kritikart fallen auch die von Johannes Günther[114] in seiner Abhandlung über die Rötscher'sche Theaterkritik angegebenen „auflösend-verneinenden", „sondern-

[114] Johannes Günther a. a. O. Seite 10 f. Vgl. auch ebenda Seite 156 ff.

den“ und „begreifenden“ Kritiken Rötschers[115]. Deren Gattungsbestimmung erfolgt hier durch das sich aus der Zergliederung und dem Urteil lösenden Endergebnis gegenüber dem Kunstgegenstand. Für den Vorgang der Zergliederung und der Urteilsfälschung Rötschers an Hand seines Maßstabes, der Hegelschen „Idee“, macht Günther folgende Angaben: „ ... kommt in dem Grundgedanken des in Frage stehenden Lustspiels die Idee des Lustspiels überhaupt zum Ausdrucke? Ja oder nein? Wenn ja, sind dann die Situationen und besonders die Charaktere Erscheinungsformen der Idee des betreffenden Stückes, d. h. seines Grundgedankens? Wenn dies mit Nein zu beantworten ist, dann können noch Vorschläge zur besseren Herausarbeitung der Idee gemacht werden, eine Kritik der schauspielerischen Leistung aber erübrigt sich, weil für den Schauspieler keine „Aufgaben“ da sind. Ist die Frage mit Ja zu beantworten, so werden die Charaktere analysiert und an diesen „Ideen“ der Rollen, den künstlerischen Maßstäben, die Leistungen der Schauspieler, die doch Erscheinungsformen dieser „Idee“ sein sollen, gemessen.“

Die berichtend-zergliedernd-urteilende Kritik wird zumeist in allen ihren Bestandteilen inhaltlich-gestaltend sein. Das gilt vor allen Dingen für die Zergliederung und für das Urteil. Aber auch der Bericht wird diesen entsprechend ausfallen, selbst wenn er gelegentlich teilweise rein Äußerliches bringt, also in seinen Unterabschnitten gleichzeitig inhaltlich-gestaltend und äußerlich-formhaft ist. Zu dieser Gattung kann wohl auch die „eindrucksschildernde Kritik“ Martin Friedlands[116] gezählt werden. Zum Unterschied von der „sachlichen Kritik“ betrachtet sie das Kunstwerk in seiner augenblicklichen Eindruckswirkung auf den Aufnehmenden, für den das „Unbedingt-gültige“, der Maßstab nicht im Kunstgegenstand, sondern in dem ihm von diesem vermittelten Eindruck liegt. Diese Kritik wird aber nur dann als berichtend-zergliedernd-urteilend anzusprechen sein, wenn sie sowohl einen auf der Eindruckswirkung (d. h. besonders auf den gefühlsmäßigen Wirksamkeiten im Kritiker) beruhenden Bericht inhaltlich-gestaltender Art als auch ein erläuternd begründetes, an Hand des oben genannten Maßstabes gefälltes Urteil bringt. Fehlt dagegen die inhaltlich-gestaltende Begründung des Urteils durch die Zergliederung, so muß diese „eindrucksschildernde“ Kritik als berichtend-urteilend bezeichnet werden, deren zweiter Bestandteil dann im Gegensatz zum ersten äußerlich-formhaft ist. Gleichfalls von berichtend-zergliedernd-urteilender Art ist die „nachschaffende oder

[115] Siehe auch Heinrich Theodor Rötscher, Die Kunst der dramatischen Dar- stellung, Berlin 1837—42, neu herausgeg. von Oskar Walzel, Berlin 1 Seite 31 ff.

[116] Martin Friedland, Kritik als kulturphilosophisches Problem Musikzeitung, 52. Jg. 1925, Seite 51 f.

darstellende Kritik“ Adolf Bartels[117], die aus einer vollkommneren „Widerwirkungskritik“ entsteht: Sie muß imstande sein, den Gesamteindruck eines Kunstwerkes nicht überschwänglich-dichterisch, sondern Schritt für Schritt entwickelnd, durch reine und klare Darstellung für die Anschauung hervorzurufen. Sie solle aus den Eindrücken der Einzelwerke auch das Gesamtbild des Künstlers schaffen können. Bei ihr müsse der bloße Eindruck wahrhaftes Verständnis werden, die kritische Untersuchung ihr gegenfarbiges Gepräge verlieren und alles einzelne in gleichfarbige Züge umsetzen. Diese würden dann zusammengehen und das Besondere einer künstlerischen Erscheinung, sei es eines Werkes oder seines Schöpfers, im allgemeinen, natürlichen Rahmen deutlich hervortreten lassen. Nirgends steche nun das Urteil nackt hervor, aber jede Einzelheit des geschaffenen Bildes beruhe auf ihm.

Zuletzt sei noch die Kritik über das Kunstpublikum besonders erwähnt: Sie hat als Stoff das Verhältnis des Kunstwerkes zur Umwelt und kann ebenfalls berichtend-zergliedernd-urteilend sein. Das ist dann der Fall, wenn der Kritiker vom Bericht, der Feststellung und Schilderung des äußeren Erfolges, ausgehend untersucht, durch welche Art von Wirkungsgegenständen des Kunstwerkes die Annahme oder Ablehnung dieses beim Kunstpublikum verursacht worden ist. Daran anschließend kann er auf Grund seiner diesbezüglichen Zergliederung die Gesamthaltung des Publikums an Hand gewisser Maßstäbe beurteilen. Beispiele dafür finden sich in den hier angeführten Kritiken von Wilhelm Weiß über Wedekinds „Franziska“ und Bruckners „Krankheit der Jugend“.

Wie bereits gesagt, findet eine weitere Bestimmung der kritischen Wiedergabe durch die Anwendung gewisser Maßstäbe und Wertmesser statt, und bei Behandlung dieser wurde schon auf ihre verschiedenen Arten hingewiesen. Um jedoch ein möglichst abgerundetes Bild von den unterschiedlichsten Kritikarten zu bekommen, ist noch eine weitere Anführung der von einzelnen Verfassern in dem Schrifttum über die Kritik genannten Wertmesser und Maßstäbe [illegible]erlich. Auf den „fachlichen Maßstab“ kunstartlicher, also kunstwer[illegible] ihn Licco Amar neben dem „ästhetischen“ anfü[illegible]gegangen. Beide Maßstäbe bzw. ihre Anwe[illegible]weise des Kunstgegenstandes [illegible]mäß unterscheidet Licco [illegible]achlich-sachgemäßen“ [illegible]t des Werkes, die [illegible]

[illegible]er Kritik und Lite-

weltsbedingte Schichtung fehlt oder nicht. Im ersteren Falle wird dann die kritische Wiedergabe in allen ihren Bestandteilen dahingehend beeinflußt werden, daß der Bericht wohl noch inhaltlich-gestaltend, also z. B. eindrucksschildernd sein kann, während die Zergliederung gar nicht oder nur in beschränktem Maße und das Urteil nur äußerlich-formhaft auftreten wird. Denn es mangelt ja an einer wichtigen Vorbedingung für die Zergliederung und damit auch für die Urteilsgestaltung selber, nämlich an der entsprechenden fachlich-kunstgerechten Ausbildung des Kritikers. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß durch bestimmte geistig-typische Schichtungen des Kritikers seine Wiedergabe in ihrer ganzen Veranlagung gestaltet wird, und zwar hinsichtlich ihrer Bestandteile, ihrer Erscheinungsart, ihrer weiteren sowie engeren Auswahl der Stoffgebiete und des Gebrauches gewisser Maßstäbe und Wertmesser. Außer diesen Nennern, die alle von der Kritikerpersönlichkeit her bedingt sind und die Gestaltungsart der Wiedergabe bestimmen, gibt es noch einen weiteren solchen Wirkungsnenner, welcher im Kunstwerk selber, und zwar in dessen jeweiliger Kunstart verankert liegt. Denn eine jede Kunstgattung wird die Kritik über ein unter ihre Art fallendes Kunstwerk in gewisser Weise bezüglich des Stoffes und der Benutzung gewisser, besonders geeigneter Maßstäbe und Wertmesser wenigstens teilweise beeinflussen. So ist das letztere z. B. der Fall bei der Anwendung des kunstfachlichen Maßstabes, welcher unmittelbar mit der Kunstart und dem ihr eigentümlichen Stoff in Zusammenhang steht. In gleicher Weise werden sich dann auch die Inhalte von kritischen Wiedergaben über Kunstwerke verschiedener Gattung unterscheiden[100].

Die Arten der Wiedergabe

Aus den erwähnten Beeinflussungsmöglichkeiten der kritischen Wiedergabe ergeben sich für den Gebrauchsfall die verschiedensten Arten der Kritik[101]. Das umfangreiche Schrifttum über die Frage der Kritik hat ebenfalls häufig zu ihrer Erscheinungsart Stellung genommen und die allermöglichsten Kritikarten angeführt. Es scheint daher gegeben, mehrere

---

[100] Die kunstfachlichen Kritikarten, ihre Geschichten und Entstehungen, wurden in längeren Ausführungen von Otto Groth, Die Zeitung — Ein System der Zeitungskunde, Mannheim-Berlin-Leipzig 1928, Band 1, Seite 861—925, behandelt, so daß sich hier ein nochmaliges Eingehen auf sie erübrigt.

[101] Vgl. hierzu noch die Ausführungen von Bernhard Diebold, Kritik. Das deutsche Theater der Gegenwart, herausgeg. von Max Krell, München und Leipzig, 1923, sowie die Angaben über verschiedene Kritikertypen von Sigmund von Lempicki, Über literarische Kritik und die Probleme ihrer Erforschung. Euphorion, Band 25, Leipzig und Wien 1924, 4. Heft, und Dr. Richard Baerwald, Die Begabung für künstlerische Kritik. Monatsschrift für neue Literatur und Kunst, 1. Jg. Berlin 1897. Hefte 1 und 2.

dieser Quellen unter dem Gesichtspunkt oben gemachter Ausführungen zu betrachten, um ein vielseitigeres Bild zu erhalten. Dazu ist jedoch noch eine genauere Benennung der einzelnen Kritikarten notwendig, soweit diese von der Veranlagung der Kritikerpersönlichkeit abhängig sind. Kritiken, die zum allergrößten Teil nur Bericht, nur Zergliederung oder nur Urteil sind, kann man entsprechend als berichtende, zergliedernde oder urteilende bezeichnen. Weiterhin kann, je nachdem nun entweder zwei verschiedene Bestandteile den Hauptkern der Kritik ausmachen oder alle drei mehr oder weniger gleichmäßig vertreten sind, in berichtend-zergliedernde, berichtend-urteilende, zergliedernd-urteilende und berichtend-zergliedernd-urteilende unterschieden werden. Einige der hier angeführten Kritikarten entsprechen nun zwar durchaus nicht jener Begriffsbestimmung der Kritik, welche vom reinen „krinein“, d. i. Richten des Kritikers ausgeht. Sie werden aber dennoch hier als Kritiken bezeichnet werden müssen, weil sie im Grunde genommen stets Gegenregungen der Kritikerpersönlichkeit auf ein Kunstwerk sind und in der Wirklichkeit, d. h. besonders in derjenigen der Zeitungskritik mit jenen wesensechten, rein „kritischen“ oft in engem Zusammenhang stehen. Die angegebene Abgrenzung läßt sich natürlich nur im allgemeinen durchführen, denn es kann auch der Fall eintreten, wo infolge des Aufbaues der Bestandteile weder die eine noch die andere Bezeichnung genau bestimmend wirkt. Außer dieser Abgrenzung findet eine weitere Bestimmung der einzelnen Kritik noch dadurch statt, daß sie oder gewisse ihrer Einzelteile entweder äußerlich-formhaft oder inhaltlich-gestaltend auftreten können. Ferner wird sie noch durch die engere und weitere Stoffauswahl, durch Benutzung bestimmter Maßstäbe und Wertmesser in ihrer Art festgelegt, wie sich das aus obigen Ausführungen ergibt.

Als berichtende Kritik äußerlich-formhafter Natur wird sowohl die von Friedrich Mahling[102] als „unterhaltende Musikkritik“ wie auch die von Adolf Bartels[103] als „Stimmungskritik“ bezeichnete anzusprechen sein. Während die erstere feuilletonistisch und lokaljournalistisch nur über äußere Umstände einer musikalischen Aufführung berichtet, ist die zweite eine Augenblickskritik, d. h. sie zeigt den Zustand des Kritikers während der Aufnahme und verdankt so ihren Ursprung der Augenblicksstimmung des Genießenden. Sie unterscheidet sich aber nach Bartels Ausführungen von der inhaltlich-gestaltenden eindrucksschildernden. „Stimmungskritik“ und „unterhaltende Musikkritik“ sind ihrerseits wieder dadurch voneinander getrennt, daß die erstere nur die Beziehungen des Kunstgegenstandes zum Kritiker, die letztere dagegen alle schon oben genannten Gebiete zum Stoff

[102] Dr. Friedrich Mahling a. a. O. Seite 29 f.
[103] Adolf Bartels a. a. O. Seite 83.

haben kann. Dagegen ist ihnen gemeinsam, daß sie vom Kunstwerk nur Äußerliches und nichts Innerliches berichten, daß sie Reportage treiben, den „Geruch, den atmosphärischen Eindruck einer Aufführung wiedergeben“[104]. Dadurch wird auch ihre Einkleidung bedingt sein, d. h. sie werden als Form die unterhaltende des Feuilletons benutzen.

Die berichtende Kritik inhaltlich-gestaltender Art kann, wie bereits gesagt, nur die Aufnahme als Stoffgebiet aufweisen. Als eine solche, die durch engere Stoffauswahl in Besonderheit die gefühlsmäßigen Wirksamkeiten als Berichtsvorwurf hat, kann die eindrucksschildernde (impressionistische) Kritik, die „lyrische Gefühlskritik“, wie sie Sigmund von Lempicki nennt, angesprochen werden. Das aber nur insoweit, als sie einen rein berichtenden Charakter trägt: Der Kritiker berichtet über die während der Aufnahme vom Kunstwerk in ihm ausgelösten Betätigungen vornehmlich gefühlsbetonter Art (vgl. z. B. Marie T. Schempps Kritik über die Balladen von Ziska Luise Schember). Die von Adolf Bartels[105] als eindrucksschildernd bezeichnete und von ihm hinsichtlich des Stoffes gleichfalls auf die Aufnahme beschränkte Kritik leitet aber schon zu einer berichtend-urteilenden Art über. Denn sie soll, wie er selbst angibt, die Gefühle des Liebens und des Hassens, hervorgerufen durch das Kunstwerk und seine Eindrücke, offen und ehrlich, also von seiten der Kritikerpersönlichkeit aus sachlich wiedergeben; damit weist sie aber auch schon Urteile auf.

Die zergliedernde Kritik hat ihren Ursprung in der Widerwirkungszergliederung, in welcher der Kritiker das Kunstwerk untersuchend prüft und es zu begreifen sich bemüht. Da es im Verlaufe der Zergliederung zu Tatsachenurteilen kommt, welche auch oft das Wesensgepräge von Werturteilen annehmen können, wird eine rein zergliedernde Kritik sehr selten sein. Sie wird zumindestens die Fällung von einigen wenigen Werturteilen als Abschluß haben, damit auch zur zergliedernd-urteilenden Kritik überleiten. Das trifft auch für die von Wilhelm Weigand[106] genannten lehrhaften und persönlichen Kritiker und damit auch Kritiken zu: Sie würden entweder auf geschichtlich-zergliedernde Art oder nach Weise der Naturforscher, mit oder ohne Betonung des seelischen Merkmales, verfahren und dann an Hand eines Lehrsatzes das Urteil bzw. ihre rein persönliche Meinung über einen Kunstgegenstand aussprechen. Der Übergang zur zergliedernd-urteilenden Kritik wird in diesen beiden Fällen noch durch die Anwendung gewisser Maßstäbe oder Wertmesser, wie sie aus den Angaben Weigands ersichtlich wird, besonders unterstrichen. Das gleiche trifft schließ-

[104] Vgl. hierzu die Ausführungen von Kurt Weill, Kritik am zeitgenössischen Schaffen. Melos, 8. Jg. 1929, Heft 3, Seite 111.

[105] Adolf Bartels a. a. O. Seite 81 ff.

[106] Wilhelm Weigand a. a. O. Seite 11.

lich für die „zergliedernde ästhetische Kritik" Peter Zilligs[107] zu. Als zergliedernde Kritik kann wohl auch die „mehr oder weniger wissenschaftlich begründete Musikkritik" Friedrich Mahlings[108] und besonders die „sachliche Kritik" Ferdinand Scherbers[109] angesprochen werden. In dieser letzteren, welche allerdings auch noch berichtende Bestandteile aufweist, soll der Kritiker die Rolle eines geistigen Vermittlers zwischen dem künstlerischen Erzeuger und den Verbrauchern spielen. Er betrachtet das Kunstwerk als ein Erzeugnis der Natur, wie eine Blume oder Gegend. Er trete also ähnlich wie ein Naturforscher dem Geschaffenen gegenüber, würde es beschreiben, erklären und im übrigen es dem Publikum überlassen, das zu wählen, was dessen künstlerischen Geschmack befriedige. Und dies, weil er vielleicht schon überzeugt sei, daß alles seine Bahn laufen müsse nach ewigen ehernen Gesetzen. Seine Aufgabe sei nur, zu erklären und zu klären.

Die Wiedergabe wird nur dann als rein urteilend zu bezeichnen sein, wenn die Urteile äußerlich-formhaft, also ohne vorhergehende Zergliederung gefällt worden sind und auch der berichtende Teil fehlt. Diese Kritikart wird daher meistens völlig äußerlich-formhafter Natur sein. Es kann allerdings auch der Fall eintreten, daß sie inhaltlich-gestaltend ist. Und diese Möglichkeit besteht dann, wenn eine eigentlich zergliedernd-urteilende Kritik infolge Einflusses der Zeitung (z. B. Platzmangel) auf die Veröffentlichung und Wiedergabe ihres zergliedernden Bestandteiles verzichten muß und nur Urteile über ein Kunstwerk in gedrängter Form bringen kann. In diesem Falle ist wohl vorher eine Zergliederung zustande gekommen und könnte schließlich auch an der inhaltlich-gestaltenden Art der Urteile erkannt werden. In sichtbare Erscheinung wird sie dagegen nicht treten, so daß man von einer urteilenden Kritik pseudo-äußerlich-formhafter Natur sprechen könnte. Die urteilende Wiedergabe rein äußerlich-formhafter Art wird sich ebensooft wie die berichtende gleicher Natur eines geistreich-unterhaltenden Tones, also meist der feuilletonistischen Form bedienen, wie dies Ferdinand Scherber a. a. O. für seine „persönliche Kritik", welche mit Vorbehalt zu dieser Gattung gerechnet werden kann, ausführt.

Zur berichtend-zergliedernden Kritikart kann die „künstlerisch nachschaffende" Friedrich Mahlings[110] und die Theaterkritik, wie sie von Emil Kritzler[111] gefordert wird, gerechnet werden, wenn sich auch schon in beiden Arten Spuren von Urteilsbestandteilen zeigen. Die erstere setzt sich nach

---

[107] Peter Zillig, Über Wesen und Wert der Kritik, Osterwieck 1909, Seite 14 ff.
[108] Dr. Friedrich Mahling a. a. O.
[109] Dr. Ferdinand Scherber a. a. O.
[110] Dr. Friedrich Mahling a. a. O.
[111] Emil Kritzler a. a. O. Seite 7.

Mahlings Angaben aus der schon angeführten „unterhaltenden Musikkritik“ berichtender und der „mehr oder weniger wissenschaftlich begründeten Musikkritik“ zergliedernder Natur sowie aus dem „Musikbericht“, welcher keine oder nur eine allgemeine Wertung bringt, zusammen. In dieser ihrer Verknüpfung ist sie aber von jenen drei artmäßig verschieden. Die zweite, hauptsächlich eindrucksschildernd-zergliedernder Art, soll sich — wie Kritzler schreibt — notwendigerweise an den Eindruck halten. Vor allen Dingen müsse ein Eindruck, der tiefer und wertvoller ist als der des durchschnittlichen Zuschauers, überhaupt vorhanden sein. Und vom Eindruck aus seien dann durch die Zergliederung die Gesetzmäßigkeiten aufzuweisen, die nur die Bühne, niemals das Buch erschließe.

Die berichtend-urteilende Kritik kann in verschiedenen Abänderungen auftreten, und zwar je nachdem ihre beiden Bestandteile gleichzeitig oder unterschiedlich äußerlich-formhaft bzw. inhaltlich-gestaltend sind. Das letztere wird aber nur dann für das Urteil zutreffen, wenn aus schon oben erwähnten Gründen die Zergliederung nicht zur Erscheinung kommt, wenn es sich also um eine eigentlich berichtend-zergliedernd-urteilende Kritik handelt. Die schon angeführte „eindrucksschildernde Kritik“ von Adolf Bartels wird beispielsweise demnach einen inhaltlich-gestaltenden Berichtsteil und einen Bestandteil an äußerlich-formhaften Urteilen aufweisen. Das gleiche trifft für die „persönlichkeitseindrucksschildernde Kritik“ zu, wie sie Max Lorenz[112] beschreibt: Der Kunstkritiker beurteile das Kunstwerk nicht mehr nach dem fachlichen Maßstab bestimmter Gesetze, sondern er trete, wie der Künstler unmittelbar vor die Natur, so unmittelbar vor das Kunstwerk. Seine Kritik bestehe nun einfach in der Beantwortung der Frage: Wie wirkt das Kunstwerk auf mein persönliches, unverfälschtes und unvoreingenommenes Gefühl? Der alleinige Maßstab sei nur das Gefühl, liege also ganz im genießenden Menschen. Dieser, d. h. das Einzelwesen sei das Maß aller Dinge im Kunstleben geworden. Der Individualismus herrsche im Kunstschaffen wie auch im Kunstgenießen ... Es wird also bei dieser Art der Wiedergabe der Bericht aus dem Eindruck des Kritikers hervorgehen und somit inhaltlich-gestaltend sein, während die Urteile nur auf Grund der Aufnahme und des Kunstgenusses gefällt werden und daher äußerlich-formhaft sind. Auch die „allgemeingeistige Musikkritik“, welche Ferdinand Scherber[113] im Gegensatz zu der „fachlich-stofflichen“ anführt, ist berichtend-urteilender Natur, inhaltlich-gestaltend der Bericht und äußerlich-formhaft das Urteil: Je kunstfremder ein Kritiker der Kunst gegenüberstehe, desto mehr würde er aus dem Stofflichen ins Geistige, aus dem Fachlichen

[112] Max Lorenz a. a. O. Seite 132 ff.

[113] Dr. Ferdinand Scherber, Die Literatenkritik. Signale für die musikalische Welt, 70 Jg. 1912, Nr. 40, Seite 1291 f.

ins Allgemeine geraten. Sein Urteil würde dann niemals das Gutachten eines Sachverständigen sein, denn er unterliege dem allgemeinen Eindrucke des Werkes zu sehr, um es fachlich-kritisch betrachten zu können, er gebe sich ganz den Sensationen hin. Ein solcher Kritiker würde selbst zum Publikum werden und so seinen vorzüglichen Zweck, der Vermittler zwischen Kunstwerk und Publikum zu sein, verlieren. — In allen seinen Teilen äußerlich-formhaft wird der bereits erwähnte „Musikbericht" Mahlings sein, welcher eine erzählungsartige Darstellung mit keiner oder nur allgemeiner Wertung ist, also gegebenenfalls zur rein berichtenden oder zur berichtend-urteilenden Kritik gerechnet werden muß.

Auf die von Peter Zillig und Wilhelm Weigand angegebenen Kritikarten als Übergangserscheinungen zur zergliedernd-urteilenden Kritik wurde bereits hingewiesen. Zu dieser Gattung sind auch einige Unterarten der „Widerwirkungskritik" Adolf Bartels a. a. O. zu rechnen, welche nach seinen Angaben die geistige Arbeit des Kritikers unmittelbar in Erscheinung treten läßt. Und zwar beruhe sie zunächst auf der Verstandestätigkeit des Kritikers, mit deren Hilfe dieser das Kunstwerk zergliedere, zerlege und vergleiche. Die dazu benötigten Vergleichspunkte würden dem Kritiker aus dem Leben, woher ja alle Kunst komme und wohin sie wieder zurückführe, aus der eigenen Lebenserfahrung erwachsen. Die Kritik, welche diese als Maßstab anlege — und bis zu einem gewissen Grad tue das jede — könne als „erfahrungsmäßige" bezeichnet werden. Zu dieser komme dann noch die „schöngeistige Kritik": Nach den Erfahrungen des Lebens würden die Kunstgesetze auf das einzelne Kunstwerk angewandt, die Kunstgesetze, die natürlich zuletzt auch aus dem Leben erwachsen seien. Bestimme namentlich der angeborene Kunstverstand, der dann selbständig entwickelt sei, diese Kritikart, so könnte man sie eine „von vornherein bedingte" nennen. Habe dagegen sich beim Kritiker im Anschluß an vorhandene philosophische Lehren eine kunstwissenschaftliche Lehrform festgesetzt, so werde sie auch zu einer „lehrhaften". Zu diesen Arten trete dann noch die geschichtliche Kritik, wenn nämlich der Kritiker außer der genannten Fähigkeit und Bildung nun auch noch geschichtliche, kunst- und schrifttumsgeschichtliche Kenntnisse habe und diese mit sicherem Blick für Zusammenstimmendes und Unterschiedliches zum Vergleich heranziehen könnte. Diese Arten der Bartels'schen „Widerwirkungskritik" gehen von der Zergliederung zum Urteil über, sind also zergliedernd-urteilender Natur und unterscheiden sich voneinander nur durch den Gebrauch verschiedener Maßstäbe. Unter diese Kritikart fallen auch die von Johannes Günther[114] in seiner Abhandlung über die Rötscher'sche Theaterkritik angegebenen „auflösend-verneinenden", „sondern-

[114] Johannes Günther a. a. O. Seite 10 f. Vgl. auch ebenda Seite 156 ff.

den" und „begreifenden" Kritiken Rötschers[115]. Deren Gattungsbestimmung erfolgt hier durch das sich aus der Zergliederung und dem Urteil lösenden Endergebnis gegenüber dem Kunstgegenstand. Für den Vorgang der Zergliederung und der Urteilsfällschung Rötschers an Hand seines Maßstabes, der Hegelschen „Idee", macht Günther folgende Angaben: „ ... kommt in dem Grundgedanken des in Frage stehenden Lustspiels die Idee des Lustspiels überhaupt zum Ausdrucke? Ja oder nein? Wenn ja, sind dann die Situationen und besonders die Charaktere Erscheinungsformen der Idee des betreffenden Stückes, d. h. seines Grundgedankens? Wenn dies mit Nein zu beantworten ist, dann können noch Vorschläge zur besseren Herausarbeitung der Idee gemacht werden, eine Kritik der schauspielerischen Leistung aber erübrigt sich, weil für den Schauspieler keine „Aufgaben" da sind. Ist die Frage mit Ja zu beantworten, so werden die Charaktere analysiert und an diesen „Ideen" der Rollen, den künstlerischen Maßstäben, die Leistungen der Schauspieler, die doch Erscheinungsformen dieser „Idee" sein sollen, gemessen."

Die berichtend-zergliedernd-urteilende Kritik wird zumeist in allen ihren Bestandteilen inhaltlich-gestaltend sein. Das gilt vor allen Dingen für die Zergliederung und für das Urteil. Aber auch der Bericht wird diesen entsprechend ausfallen, selbst wenn er gelegentlich teilweise rein Äußerliches bringt, also in seinen Unterabschnitten gleichzeitig inhaltlich-gestaltend und äußerlich-formhaft ist. Zu dieser Gattung kann wohl auch die „eindrucksschildernde Kritik" Martin Friedlands[116] gezählt werden. Zum Unterschied von der „sachlichen Kritik" betrachtet sie das Kunstwerk in seiner augenblicklichen Eindruckswirkung auf den Aufnehmenden, für den das „Unbedingt-gültige", der Maßstab nicht im Kunstgegenstand, sondern in dem ihm von diesem vermittelten Eindruck liegt. Diese Kritik wird aber nur dann als berichtend-zergliedernd-urteilend anzusprechen sein, wenn sie sowohl einen auf der Eindruckswirkung (d. h. besonders auf den gefühlsmäßigen Wirksamkeiten im Kritiker) beruhenden Bericht inhaltlich-gestaltender Art als auch ein erläuternd begründetes, an Hand des oben genannten Maßstabes gefälltes Urteil bringt. Fehlt dagegen die inhaltlich-gestaltende Begründung des Urteils durch die Zergliederung, so muß diese „eindrucksschildernde" Kritik als berichtend-urteilend bezeichnet werden, deren zweiter Bestandteil dann im Gegensatz zum ersten äußerlich-formhaft ist. Gleichfalls von berichtend-zergliedernd-urteilender Art ist die „nachschaffende oder

[115] Siehe auch Heinrich Theodor Rötscher, Die Kunst der dramatischen Darstellung, Berlin 1837—42, neu herausgeg. von Oskar Walzel, Berlin 1919, Seite 31 ff.

[116] Martin Friedland, Kritik als kulturphilosophisches Problem. Allgemeine Musikzeitung, 52. Jg. 1925, Seite 51 f.

darstellende Kritik“ Adolf Bartels[117], die aus einer vollkommneren „Widerwirkungskritik“ entsteht: Sie muß imstande sein, den Gesamteindruck eines Kunstwerkes nicht überschwänglich-dichterisch, sondern Schritt für Schritt entwickelnd, durch reine und klare Darstellung für die Anschauung hervorzurufen. Sie solle aus den Eindrücken der Einzelwerke auch das Gesamtbild des Künstlers schaffen können. Bei ihr müsse der bloße Eindruck wahrhaftes Verständnis werden, die kritische Untersuchung ihr gegenfarbiges Gepräge verlieren und alles einzelne in gleichfarbige Züge umsetzen. Diese würden dann zusammengehen und das Besondere einer künstlerischen Erscheinung, sei es eines Werkes oder seines Schöpfers, im allgemeinen, natürlichen Rahmen deutlich hervortreten lassen. Nirgends steche nun das Urteil nackt hervor, aber jede Einzelheit des geschaffenen Bildes beruhe auf ihm.

Zuletzt sei noch die Kritik über das Kunstpublikum besonders erwähnt: Sie hat als Stoff das Verhältnis des Kunstwerkes zur Umwelt und kann ebenfalls berichtend-zergliedernd-urteilend sein. Das ist dann der Fall, wenn der Kritiker vom Bericht, der Feststellung und Schilderung des äußeren Erfolges, ausgehend untersucht, durch welche Art von Wirkungsgegenständen des Kunstwerkes die Annahme oder Ablehnung dieses beim Kunstpublikum verursacht worden ist. Daran anschließend kann er auf Grund seiner diesbezüglichen Zergliederung die Gesamthaltung des Publikums an Hand gewisser Maßstäbe beurteilen. Beispiele dafür finden sich in den hier angeführten Kritiken von Wilhelm Weiß über Wedekinds „Franziska“ und Bruckners „Krankheit der Jugend“.

Wie bereits gesagt, findet eine weitere Bestimmung der kritischen Wiedergabe durch die Anwendung gewisser Maßstäbe und Wertmesser statt, und bei Behandlung dieser wurde schon auf ihre verschiedenen Arten hingewiesen. Um jedoch ein möglichst abgerundetes Bild von den unterschiedlichsten Kritikarten zu bekommen, ist noch eine weitere Anführung der von einzelnen Verfassern in dem Schrifttum über die Kritik genannten Wertmesser und Maßstäbe erforderlich. Auf den „fachlichen Maßstab“ kunstartlicher, also kunstwerksbedingter Natur, wie ihn Licco Amar neben dem „ästhetischen“ anführt, wurde schon einmal eingegangen. Beide Maßstäbe bzw. ihre Anwendung und damit Betrachtungsweise des Kunstgegenstandes beeinflussen die kritische Wiedergabe. Demgemäß unterscheidet Licco Amar[118] zwischen der „ästhetischen“ und der „kunstfachlich-sachgemäßen“ Kritik: Die erstere prüfe den inneren, künstlerischen Wert des Werkes, die

[117] Adolf Bartels, Kritiker und Kritikaster, Seite 92 ff.; Über Kritik und Literaturgeschichte, Seite 164 f.

[118] Licco Amar a. a. O.

letztere die äußere, künstliche Bearbeitung des Stoffes. Ferdinand Scherber[119] nennt ebenfalls den „kunstfachlichen Maßstab" für die Musikkritik, durch dessen Anwendung diese zur „fachlich-stofflichen" werde. Als kunstwerksbedingt muß der von Johannes Günther angeführte kunstwissenschaftliche Maßstab Rötschers, die „Idee", sowie derjenige Peter Zilligs bezeichnet werden. Martin Friedland[120] gibt zwei Wertmesser bzw. auch Maßstäbe und damit zwei Kritikarten an: einen als bedingt-unterstellten weltanschaulichen in der „sachlichen Kritik", welche das Kunstwerk von einem höheren Gesichtspunkt aus betrachte, und einen persönlichkeitsbedingten, eindrucksmäßigen in der entsprechenden Kritikart. Denselben führt auch Herbert Mhe[121] für die Kritik des „Laien" an: Eine, und zwar seine, durch keinerlei Zweifel und Selbstbetrachtung beirrte Persönlichkeit kritisiere. Und da er seine Eigenwesenheit als Festwert annehme, deren natürliche Veränderungen er nicht bemerke, so sei alles, was über diesen seinen vollkommenen und scharf begrenzten Maßstab herausgehe, nicht erörterungsfähig und der Ablehnung würdig. Als weiteren Maßstab und weitere Kritikart nennt Mhe einen für bedingt angesehenen philosophischen für die philosophisch, also weltanschaulich eingestellte Kritik. Ferner gibt er einen persönlichkeitsbedingten, eindrucksmäßigen Maßstab, der im Gegensatz zu dem der „Laienkritik" durch eine bedeutungsvolle Persönlichkeit dargestellt sei, für die Kritik des „Schöngeistes" an. Und drittens schließlich spricht er von einem welt- oder kunstanschaulichen bzw. auch kunstwissenschaftlichen, nämlich von der durch den Kritiker vertretenen und befürworteten Idee, für die „Berufskritik". Wie schon bei Behandlung der zergliedernd-urteilenden Kritik erwähnt wurde, unterscheiden sich die von Adolf Bartes angeführten, zu dieser Gattung gehörigen Unterarten der „Widerwirkungskritik" voneinander nur durch die Verwendung verschiedener Maßstäbe. Für die „erfahrungsmäßige Kritik" gibt Bartels als persönlichkeitsbedingten Maßstab die eigene Lebenserfahrung des Kritikers an. Für die „von vornherein bedingte und bestimmte Kritik" führt er die Kunstgesetze auf, welche durch den angeborenen Kunstverstand des Kritikers bestimmt seien[122]; für die „lehrhafte Kritik" nennt er einen kunstwissenschaftlich-schöngeistigen, für die „geschichtliche" aber schließlich einen kunstgeschichtlichen Maßstab.

---

[119] Dr. Ferdinand Scherber a. a. O.

[120] Martin Friedland a. a. O. Seite 33, 51 f.

[121] Herbert Mhe, über die Kritik. Sozialistische Monatshefte, 19. Jg. Berlin 1913, Heft 16/17, Seite 1010 ff.

[122] Es könnte sich also hier im Gegensatz zu den infolge der Einfühlungslehre für gewöhnlich kunstwerksbedingten um persönlichkeitsbedingte ästhetische Maßstäbe handeln. Genaueres ist jedoch aus den Angaben Bartels nicht zu entnehmen. Vgl. auch die Ausführungen a. a. O.

Die Formen der Wiedergabe

Die Stilformen der Kritik

Unter den Formen der Kritik werden zumeist deren Stilformen verstanden, also die Kennzeichnung des schriftstellerischen Erzeugnisses der Kritik hinsichtlich seiner äußeren Erscheinungsart durch die ihrem Verfasser eigentümliche Ausdrucksweise auf schriftstellerischem Gebiete, durch den Stil, welcher im Falle der Zeitungskritik meistenteils zweckbestimmt ist. Die schreibartlichen Merkmale einer kritischen Wiedergabe sind demnach Ausdrucksformen der Kritikerpersönlichkeit, die sich auf schriftsprachformlichem Gebiete äußern. Als solche müssen sie nach der geistigen Typenlehre, entsprechend den stilistischen Ausdrucksformen im Kunstwerk, welche durch dessen Schöpfer hervorgerufen und bedingt sind, auf gewissen geistig-typischen Schichtungen im Kritiker beruhen. Sie müssen also deren sinnfällige Ausdrucksformen sein, und — ebenfalls dem Kunstwerk entsprechend — im schriftstellerischen Erzeugnis der Kritik als Bestandteile auftreten. Diese Schichtungen können in der Kritikerpersönlichkeit tiefer oder flächiger, rasse- oder umweltsgebunden veranlagt sein. Das letztere ist dann der Fall, wenn die betreffende Schichtung durch Umwelteinflüsse gebildet worden ist: Wenn also beispielsweise der Kritiker infolge Bildungseinwirkungen die Ausdrucksform einer derartigen Schichtung eines anderen Menschen ganz oder teilweise übernimmt und anerkennt. Stilbeeinflussungen der Schriftsteller durch die schriftsprachlichen Ausdrucksformen fremder Persönlichkeiten sind ja aus der Literaturgeschichte hinreichend bekannt. Der Stil des Kritikers kann aber auch auf einer rassebedingten Schichtung beruhen, und zwar dann, wenn er letzten Endes nicht auf Umwelteinwirkungen zurückzuführen, sondern „auf eigenem Boden gewachsen ist". Freilich kann auch in diesem Falle die Umweltsbeeinflussung (besonders die Bildung) immer noch eine gewisse Rolle, z. B. bezüglich der Stilformung spielen. Es werden aber dann die rassebestimmten Schichtungen jenen Einwirkungen und der durch sie versuchten Bildung von umweltsgebundenen entweder Förderung angedeihen lassen oder Widerstand entgegenbringen. Am deutlichsten wird sich der Stil als Ausdrucksform einer rassebedingten Schichtung dann erkennen lassen, wenn man z. B. die schriftsprachlichen Ausdrucksformen zweier rassisch völlig verschiedener Schriftsteller auf ihre Einzelheiten hin miteinander vergleicht*). Denn Wort- und Schriftsprache sind ihrem letzten Ursprung nach doch immer rassisches Kulturgut, mögen sie auch von fremden Rassen übernommen und erlernt werden können. Das beweist vor allem die Gemütshaltung und die Gestaltungstiefe der Sprache als

*) Vgl. hierzu meine Ausführungen über „Rasse und Dichtung", „Neues Volk", Blätter des rassenpolit. Amtes der NSDAP., 5. Jg. Berlin 1937, Heft 1, S. 34 ff.

Ausdrucksform einer Rassenseele sowie auch ihre lautliche Abhängigkeit von der Mund-, Gaumen- und Rachenbildung des Menschen, d. h. also von körperlich-rassischen Merkmalen. Jener eben angeführte Vergleich wird ganz besonders deutlich dann ausfallen, wenn die beiden rassisch verschiedenen Schriftsteller nicht denselben Bildungseinflüssen ausgesetzt waren, wenn sie zwei verschiedenen Kulturkreisen, die ja ihrerseits auch rassebedingt sind, angehören. Aber selbst wenn dies nicht zutreffen sollte, so lassen sich doch immer noch sehr deutliche Spuren in den einzelnen schriftsprachlichen Ausdrucksformen feststellen, die auf die rassische Zusammensetzung der geistigen Eigenschaften, also auf die rassegebundenen Schichtungen beider Personen hinweisen. Die Abhängigkeit des Stiles von den geistig-typischen Schichtungen ist somit auch für die Kritik und ihre Formen von einiger Bedeutsamkeit, hauptsächlich was ihr geistes- und seelengesellschaftliches Verhältnis zum Leser und zur Lesermasse anbelangt.

Als schriftsprachliche Ausdrucksformen kommen für jenen Teil der Zeitung, welcher seinen Stoff aus den Gebieten der verschiedenen Kunstarten schöpft, also für die Kritiksparte vornehmlich die journalistischen Stilformen in Betracht. Emil Dovifat[123] unterteilt den journalistischen Stil in die Nachrichten-, die Meinungs- und die Unterhaltungsstilform, deren Art jeweils durch die zeitungsgemäße Aufgabe der Nachrichtenvermittlung, der Meinungswerbung und der Unterhaltung bedingt sei. Alle diese drei Arten kommen innerhalb der Kritiksparte vor, und zwar lassen sie sich z. B. an den Nachrichten aus der Kunstwelt, an den Kunstkritiken und an den in dieser Sparte vorkommenden Unterhaltungsplaudereien feststellen. Aber auch die Kunstkritik selber kann in allen drei Stilformen auftreten, nicht nur in der Meinungsstilform, welche sich vorzüglich bei denjenigen Kritiken findet, die in ihrer Art durch den Hauptbestandteil einer Urteilsfällung gekennzeichnet sind. Die Nachrichtenstilform dagegen gibt häufig das Gewand für die berichtende oder die berichtend-zergliedernde Kritik ab. Jedoch braucht die journalistische zweckbestimmte Stilform durchaus nicht immer mit der ihr am meisten entsprechenden Kritikart, d. h. mit den diese bestimmenden Größen und Bestandteilen übereinzustimmen. Das zeigt sich besonders deutlich an der Unterhaltungsstilform, deren Vorkommen bei allen Kritikarten nachzuweisen und sehr häufig ist. In den Untersuchungen über die formale Einkleidung der Kritik wird durchschnittlich immer auf diese Stilform, also auf die feuilletonistische hingewiesen. So bezeichnet Emil Kritzler[124] das Feuilleton direkt als Formgestaltung der Kritik, welche mit ihm dadurch einen natürlichen Zusammenhang habe, daß beide von der Persönlichkeit des Kritikers abhängig,

[123] Prof. Dr. Emil Dovifat, Zeitungswissenschaft, Berlin und Leipzig 1931, II, Seite 48 ff.

[124] Emil Kritzler a. a. O. Seite 92.

daß sie demnach nur dann wertvoll seien, wenn diese eine bedeutungsvolle wäre. Die Unterhaltungsstilform entspringt als zeitungsgemäße und zweckbestimmte dem Bestreben des Kritikers, auf den Leser einen Lesereiz auszuüben und ihn zu unterhalten. Die Mittel hierzu sind sehr zahlreich, es würde aber zu weit führen, auf sie hier näher einzugehen; dafür sei auf die Abhandlung von Hermann Haufler[125] hingewiesen, der dieses Gebiet eingehendst behandelt. Da der eindrucksschildernde Kritiker nun einen großen Teil jener schriftsprachlichen Mittel zur Erweckung seiner Eindruckswirkungen beim Leser verwenden muß, so finden sich die eindrucksschildernden Kritiken sehr oft im Gewande der unterhaltenden Form. Sie haben in dieser ihrer Einkleidung häufig eine Ablehnung erfahren, und zwar besonders dann, wenn sie Kritiken hauptsächlich zergliedernder und urteilender Art gegenübergestellt wurden. So sagt Ferdinand Scherber in seiner Abhandlung über „Die Literaturkritik" von den Verfassern jener eindrucksschildernden Kritiken in Unterhaltungsstilform: „Diese Kritiker finden alles mögliche in einer Komposition, nur nichts musikalisches. Es ist, als ob ein Poet Schilderung einer hellen Sternennacht gäbe, wo wir den Bericht eines Astronomen erwarten. Ach, sie sind so hübsch zu lesen, die poetischen Referate, die keine Kritiken sind." Einen Sonderfall dieser Kritikart bietet die hier gebrachte Kritik Stolzing-Cernys über Wallaces „Hexer". Das ablehnende Urteil dieses Kritikers äußert sich nämlich zum allergrößten Teil in einer Spottform; und zwar stellt sich diese als persiflierte eindrucksschildernde Kritik im feuilletonistischen Gewande dar. Bei Behandlung der berichtenden und der urteilenden Kritik äußerlich-formhafter Natur wurde schon bemerkt, daß auch diese beiden sich mit Vorliebe der Unterhaltungsstilform bedienen. Das geschieht aus dem Grunde, um den fehlenden gestaltenden Inhalt der Kritik durch eine unterhaltende Formgebung und Formensprache zu ersetzen und so den Leser über jenen Mangel hinwegzutäuschen. Andererseits aber kann gleichfalls die Unterhaltungsstilform auf den Inhalt der Kritik ein- und zurückwirken, wie dies auch Martin Friedland[126] erkannt hat: Die Anwendung des feuilletonistischen Stiles birgt in sich die Gefahr, das Inhaltlich-gestaltende in der kritischen Wiedergabe zu vernachlässigen und an seine Stelle das Geistreich-plaudernde zu setzen. Das ist beispielsweise der Fall bei der von Bartels[127] genannten „Schwatzkritik". Die unterhaltende Form kann sich aber auch sehr gut mit einer inhaltlich-gestaltenden Kritikart in Einklang bringen lassen. Es wird dann eine zumeist doch als wertvoll anerkannte Form auch einen entsprechenden, einen tieferen Inhalt

[125] Hermann Haufler, Kunstformen des feuilletonistischen Stils, Dissertation, Stuttgart o. J.

[126] Martin Friedland a. a. O. Seite 76.

[127] Adolf Bartels a. a. O. Seite 87.

aufweisen. Das Bestreben, beide Elemente miteinander zu vereinigen, läßt sich für Deutschland, von Frankreich ausgehend, seit Börne feststellen: Es ist der Versuch, der Kritik eine geschlossene Kunstform zu verleihen[128]. Fritz Stege[129] schreibt hierzu, daß es Unterhaltungskunstfertigkeit im besten Sinne des Wortes sei, wertvolle Gedanken in angemessene Formen zu kleiden. Dies stelle aber an den Kritiker die nicht allzu bequeme Forderung, selbst Schöpfer zu sein, sich selbst ein neues Formengebiet zu erobern, um dafür auch durch die gesteigerte Aufmerksamkeit der Leser belohnt zu werden. Jenes immer stärker werdende Bestreben, die Kritik in ihrer Form und schließlich in ihrem Inhalt als selbständiges Kunstwerk zu gestalten, sie der Baudelaireschen Fassung („Ich halte ... für die beste Kritik diejenige, die unterhaltend und dichterisch ist; nicht jene kalte algebraische, die alles zu erklären vorgibt... Der beste Rechenschaftsbericht von einem Bild wird ein Sonett oder eine Elegie sein."[130]) anzupassen, hatte die Gattung der sich selbst als „gegenschöpferisch" und auch als „schöpferisch" bezeichnenden Kritik zur Folge. Oder vielmehr, es war einer der Wege, die zu ihr hinführten. Damit trat aber auch im Laufe der Zeit bei dieser Gattung der kritischen Wiedergabe infolge des schon oben geschilderten Gefahrenpunktes beim Gebrauch der Unterhaltungsstilform eine gewisse Veräußerlichung ein: „Es gibt eine geistreich schillernde Art der Kritik, die sich für schöpferisch hält, wenn sie das Kunstwerk herabwürdigt zum Turngerät, an dem der eigne Geist und Witz als Hauptsache mit akrobatischen Virtuosenstückchen glänzen kann. Diese negative Kritik wird doppelt gefährlich, wenn schriftstellerische Gewandtheit hohen Grades ihr für viele der Sache weniger Kundige einen suggestiven Reiz gibt[131]."

Die zeitungsmäßigen Zweckbestimmungen der Kritik

Entsprechend den drei journalistischen Stilformen, deren Art jeweils durch bestimmte zeitungsgemäße Aufgaben bedingt ist, lassen sich solche auch für den Inhalt eines jeden Bestandteiles der Zeitung, vom Text- bis zum Anzeigenteil, wahrnehmen. Und zwar äußern sich diese Aufgaben in Form von Bestrebungen, welche darauf hinausgehen, um die Meinung des Lesers zu werben, ihm Nachrichten zu vermitteln oder ihn zu unterhalten. Es wird also ein jeder solcher Bestandteil zumindestens eine journalistische Zweck-

---

[128] Vgl. hierzu Alfred Klaar, Theater- und Literaturkritik. Handbuch der Journalistik, herausgeg. von Richard Wrede, Berlin 1902, Seite 155 f.

[129] Dr. Fritz Stege, Formprobleme der Musikkritik. Allgemeine Musikzeitung, 55. Jg 1928, Nr. 19, Seite 553.

[130] Angeführt bei Herbert Ihe a. a. O. Seite 1014.

[131] Hugo Leichtentritt, Vom Wesen der Kritik. Deutsches Musikjahrbuch, Essen 1923, Seite 51.

bestimmung aufweisen, die der Meinungswerbung, der Nachrichtenvermittlung oder der Unterhaltung. Das gilt auch für jenen Teil der Zeitung, der seinen Stoff aus den Gebieten der verschiedenen Kunstarten bezieht, für die Kritiksparte. Durch den Bericht über einen Stoff aus der Kunstwelt, durch dessen Erläuterung und Beurteilung, bzw. durch beides zusammen, sowie noch durch die Einkleidung in eine Stilform, sollen also die jenen zeitungsmäßigen Zweckbestimmungen entsprechenden Ziele erreicht werden: Die Neugier des Lesers zu befriedigen, seine Meimung zu gewinnen und ihn zu unterhalten. Im Falle einer einfachen redaktionellen Buchanzeige ist die Zweckbestimmung einer ursprünglichen Nachrichtenvermittlung klar ersichtlich. Daneben besteht aber auch die der Meinungswerbung und zwar insofern, als dieses Element zwangsläufig in jeder Anzeige vorhanden, allerdings durch die von der Schriftleitung (auch innerhalb der Kritiksparte) betriebene Nachrichtenpolitik bedingt ist. Ferner läßt sich das mittelbare Dasein der Unterhaltungszweckbestimmung auch für die redaktionelle Buchanzeige nachweisen. Denn der Leser kann auch durch Einzelteile der Zeitung, die den Stempel dieser Zweckbestimmung überhaupt nicht tragen oder zu tragen scheinen, unterhalten werden. Wann dies freilich eintritt, hängt ganz vom Leser ab. Doch sei nur an jene Lesergattung erinnert, welcher das Lesen des Anzeigenteiles bzw. seiner Unterabteilungen beim Durchblättern einer Zeitung die größte Unterhaltung bietet. Grundsätzlich ist demnach auch in diesem Falle eine Unterhaltung durchaus möglich. Die entsprechende Zweckbestimmung aber kann nur als mittelbar vorhanden nachgewiesen werden. Einmal, weil sie an den Leser gebunden ist und so nur rückläufig festgestellt werden kann, zum anderen, weil sie im Rahmen der Unterhaltungszweckbestimmung des organischen Aufbaues der gesamten Zeitung und ihres Stoffes ganz von selbst und von vornherein enthalten ist. Betrachtet man weiterhin unter gleichem Gesichtspunkt jene oben angeführte, stark veräußerlichte „schöpferische“ Kritik, so ergibt sich folgendes: Das von seinem Verfasser als Kritik bezeichnete schriftstellerische Erzeugnis wird durch seine glänzende Unterhaltungsform sowie durch seinen geistreich plaudernden Inhalt in erster Linie den Leser unterhalten, während die Meinungswerbung und die Nachrichtenvermittlung erst an zweiter oder dritter Stelle kommen. Aus den beiden hier angeführten Beispielen lassen sich verschiedene Schlußfolgerungen ziehen, welche für alle zeitungsmäßigen Erscheinungsformen innerhalb der Kritiksparte Gültigkeit haben und sich auch durch weitere Fälle belegen lassen. Es ergibt sich einmal, daß die Feststellung, ob das einer Zweckbestimmung entsprechende Ziel erreicht worden ist, von der Wirkung auf den Leser ausgehen muß; daß das Erreichen eines solchen Zieles vom Leser abhängig ist, und daß also von der tatsächlichen Wirkung im Leser aus rückläufig auch auf die eigentliche Zweckbestimmung geschlossen

werden muß; daß diese gelegentlich auch mit der vom Verfasser beabsichtigten oder angegebenen im Widerspruch stehen kann. Des weiteren wird ersichtlich, daß eine journalistische Zweckbestimmung durch zwei Arten von Mitteln beim Leser zur Wirkung gelangt, nämlich durch inhaltliche (Nachricht über einen Stoff, Stellungnahme zu ihm usw.) und durch äußerliche (Stilform). Schließlich kann von der Wirkung auf den Leser aus festgestellt werden, daß grundsätzlich bei jedem schriftstellerischen Erzeugnis innerhalb der Kritiksparte alle drei Zweckbestimmungen zusammen möglich sind. Diese stehen dann in einem gewissen Stärkeverhältnis zueinander, das von Fall zu Fall natürlich verschieden ist, wie dies auch aus den beiden angeführten Beispielen hervorgeht. An dem fertigen Erzeugnis wird also rückschließend von der Wirkung beim Leser aus erkannt, welches seine hauptsächlichste und welches seine untergeordneten Zweckbestimmungen sind, ferner durch welche Mittel diese beim Leser zur Wirkung gelangen. Je nach Art der stärksten Auswirkung eines solchen Erzeugnisses beim Leser, dem Werben um dessen Meinung, der Befriedigung seiner Neugier oder seiner Unterhaltung, läßt sich dieses einer der drei zweckbestimmten Kritikspartenteile zuschieben. Und diese kann man füglich als Meinungs-, Nachrichten- und Unterhaltungsteile bezeichnen. Weiter aber besteht immer die Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit, daß neben der Hauptzweckbestimmung auch noch die anderen in irgendeinem Maße auftreten, daß diese gelegentlich der ersteren gleichwertig und ebenbürtig sein können. In dem letzteren Grenzfalle wird natürlich die Zuteilung eines derartigen Erzeugnisses zu einem bestimmten Teil der Kritiksparte sehr schwierig sein. Zu dem Meinungsteil der Kritiksparte müssen alle diejenigen Erzeugnisse gerechnet werden, welche ihren Stoff aus den Gebieten der verschiedenen Kunstarten schöpfen und vornehmlich versuchen, in irgendeiner Weise die Stellungnahme und Meinung des Lesers zu diesem Stoff zu beeinflussen und zu umwerben. Und das sind in erster Linie die Kritikarten, welche einen gewissen Bestandteil an Urteilsfällungen aufweisen. D. h. diejenigen, welche ihrem Wesen nach zumindestens teilweise auf der Stellungnahme zu einem Stoff aus der Kunstwelt und dem Werbestreben, andere für die gleiche Stellungnahme zu gewinnen, beruhen. Das sind also die urteilenden, berichtend-urteilenden, zergliedernd-urteilenden und berichtend-zergliedernd-urteilenden Kritiken. Es müssen aber auch jene Meldungen und Feuilletons über die verschiedenen Kunstgebiete, welche beispielsweise infolge ihrer inhaltlichen Aufmachung weit mehr geeignet sind, die Meinung des Lesers oft auf verstecktem Wege zu beeinflussen, als seine Neugierde zu befriedigen oder ihn zu unterhalten, als meinungsbetont angesprochen und so zum Meinungsteil gezählt werden. Umgekehrt aber fallen jene Kritiken, deren Einwirkungen schließlich auf die Unterhaltung und Neugierdebefriedigung des Lesers hinauslaufen, unter den Nachrichten- bzw.

Unterhaltungsteil der Kritiksparte. Das trifft z. B. für die obengenannte „schöpferische" Kritikart sowie für alle diejenigen zu, bei denen das meinungswerbende Streben völlig fehlt oder in den Hintergrund tritt und die berichtenden oder unterhaltenden Bestandteile vorherrschen. Dies kann der Fall sein sowohl bei den berichtenden, zergliedernden und berichtend-zergliedernden Kritiken als auch bei den oben dem Meinungsteil zugeschriebenen. Und zwar bei den letzteren dann, wenn deren Bestandteilszusammensetzung ihren Schwerpunkt nicht mehr in der Urteilsfällung, sondern in dem Bericht findet oder sobald eine unterhaltungsmäßige Form den Inhalt völlig überwuchert. Zum Nachrichten- und Unterhaltungsteil gehören natürlich auch die reinen Nachrichten und Unterhaltungsplaudereien, welche ihren ursprünglichen zeitungsgemäßen Zweckbestimmungen nachkommen.

Was das Verhältnis der inhaltlichen und der äußerlichen Mittel, die zum Erreichen des einer Zweckbestimmung entsprechenden Zieles gebraucht werden, untereinander anbelangt, so geht aus dem eben und oben Angeführten hervor, daß sie durchaus nicht übereinzustimmen brauchen. Es kann also beispielsweise eine zergliedernd-urteilende Kritik ebensogut in Meinungs- wie in Unterhaltungsstilform geschrieben sein und doch als hauptsächlichste Wirkung eine Meinungsbeeinflussung des Lesers im Sinne des Kritikers erzielen. Andererseits kann aber auch eine Nachricht, trotzdem sie vielleicht in feuilletonistisch-glossenhafter Form gebracht wird, vornehmlich die Neugierde des Lesers befriedigen, während die Unterhaltungswirkung, die mittels jener Stilform erreicht werden sollte, in den Hintergrund tritt. Die Art der Endwirkungen eines Erzeugnisses innerhalb der Kritiksparte ist also schließlich vom Leser und dessen Veranlagung abhängig. Die Art und Weise dieser Abhängigkeit aber soll erst im folgenden erörtert werden. Für die Zeitung als Erscheinung und Mittel des öffentlichen Lebens und der „öffentlichen Meinung" ist es dagegen wichtig, trotz dieser Abhängigkeit die Verwirklichung jener zweckbestimmten Ziele beim Leser durchzusetzen. Und das kann eben nur durch die Verwendung jener oben genannten Mittel ermöglicht werden. Die Art der zu erreichenden Ziele, also die Meinung des Lesers zu beeinflussen, ihn mit Nachrichten zu versorgen und ihn zu unterhalten, ist innerhalb der Kritiksparte einer jeden Zeitung dieselbe. Denn sie liegen ja in den Grundbestrebungen der ganzen Gattung Presse verankert. Doch kann auf die eine oder die andere Art in besonderem Maße hingearbeitet werden, wie es eben der jeweiligen besonderen Aufgabe des betreffenden Blattes entspricht. So ist für den „Völkischen Beobachter" ein starkes Vorherrschen der Meinungszweckbestimmungen innerhalb seiner Kritiksparte festzustellen. Und das entspricht ja auch der Natur dieses Kampfblattes und seinem Ringen innerhalb des öffentlichen Lebens um den Sieg und die Vorherrschaft der nationalsozialistischen Kunst- und Weltanschauung. Zahlenmäßig läßt

sich dies besonders aus der im Anhang angeführten Statistik über die Stärkebeteiligung der zeitungsmäßigen Zweckbestimmungen an der Kritiksparte für die einzelnen Jahrgänge dieser Zeitung ersehen. Bei dieser Statistik ist jedoch noch zu berücksichtigen, daß ihr Beobachtungsstoff nur zahlenmäßig erfaßt worden ist. Für gewöhnlich übertrifft aber der Flächeninhalt eines meinungsbetonten den eines nachrichtenbetonten schriftstellerischen Erzeugnisses um ein vielfaches. Daraus folgt, daß die flächenmäßige Beteiligung an der Kritiksparte seitens der meinungsmäßig bestimmten Erzeugnisse als meinungswerbende Mittel gerade beim „Völkischen Beobachter" in seiner Eigenschaft als Kampfblatt noch stärker und höher ist.

4. Kritiker, Kritik und Leser

Die Auswirkungen der kritischen Wiedergabe äußern sich in erster Linie in Richtung auf diejenigen Glieder jener schon anfangs genannten seelen- und geistesgemeinschaftlichen Kette, für die das journalistische Erzeugnis der Kritik bestimmt ist, auf die Massen des Kunstpublikums und der Leser. Vor allen Dingen kommt hierfür die Lesermasse in Betracht, also die Gruppe jener Menschen, welche die Kritik geistig aufnehmen. Da die Lesermasse nur zum Teil mit dem Kunstpublikum zusammenfällt, lassen sich auch zwei Arten von Lesern feststellen: Solche, bei denen die Aufnahme des kritisierten Kunstwerkes stattgefunden hat, und solche, bei denen dies nicht der Fall war. Bevor jedoch zur Betrachtung der Lesermasse selbst geschritten werden kann, müssen zuerst die Wirkungen der kritischen Wiedergabe in allen ihren Teilen auf den Einzelleser der beiden genannten Arten untersucht werden.

Für die Beziehungen des Lesers zum Kunstwerk gelten die gleichen Bedingungen, wie sie nach der geistigen Typenlehre für die der Kritikerpersönlichkeit aufgestellt wurden. Erfolgt nach den ganz oder teilweise innerhalb von Kunstempfang, -genuß und Widerwirkung stattgefundenen Gegenregungen des Lesers auf das Kunstwerk die Aufnahme einer kritischen Wiedergabe über dasselbe, so ergibt sich folgendes: Es werden die in der Wiedergabe bzw. in den entsprechenden Kritikarten enthaltenen Berichtsteile äußerlich-formhafter Natur beim Leser in der Hauptsache solche Wirkungen auslösen, die den drei zeitungsmäßigen Zweckbestimmungen entsprechen. Und zwar kann durch einen derartigen Bericht oder gewisse seiner Teile einmal eine Nachrichtenvermittlung stattfinden. Das heißt, es wird die Neugierde des anteilnehmenden Lesers durch Mitteilung eines rein äußerlichen Stoffes über das von ihm aufgenommene Kunstwerk und seine verschiedenen Beziehungen befriedigt werden. Diese Art der Teilnahme, der erwartenden Einstellung des Lesers, durch welche auch der Erfolg einer vom Kritiker ausgehenden Zweckbestimmung und die Art der Wirkung der kritischen

Wiedergabe mitbedingt wird, kann sich verallgemeinern. D. h. sie kann sich über die Berichtsteile hinaus auf die ganze Kunstkritik und ihren Inhalt ausdehnen. „Der Leser greift das Stoffliche der Kritikberichte weit begieriger auf als das Gedankliche[132]." Die Wahrscheinlichkeit einer solchen Gesamteinstellung des Lesers auf Nachrichtenvermittlung wird dann besonders stark sein, wenn dieser das Kunstwerk noch nicht aufgenommen hat. Denn es besteht dann die Möglichkeit, daß der in der Kritik enthaltene Stoff über den Kunstgegenstand und seine Beziehungen für den Leser viel mehr Neuigkeitswert besitzt, als dies nach schon erfolgter Aufnahme der Fall gewesen wäre. Außer der Nachrichtenvermittlung kann der Bericht äußerlich-formhafter Natur weiterhin noch die Unterhaltung des Lesers bewirken. Und zwar äußert sich diese u. a. bei demjenigen, welcher das Kunstwerk aufgenommen hat, in einem besonderen „Ergötzen, das darin besteht, das Geschehene mit dem Berichte darüber zu vergleichen". Ebenso kann auch eine gewisse Meinungsbeeinflussung des Lesers eintreten. Und dies insofern, als durch den Bericht über äußere, dem Leser noch unbekannte Umstände und Sachverhalte bezüglich des Kunstwerkes seine Stellungnahme zu ihm bestimmt oder nachträglich geändert werden kann. Denn nach den Ausführungen von Emil Dovifat[133] ist ja die persönliche Beeinflussung als drittes Wesensmerkmal der Nachricht zu bezeichnen und wird sich also auch in dem hier angeführten Falle beim Leser bemerkbar machen können. In den drei genannten Beispielen wird aber die Auslösung der betreffenden Wirkungen durch die jeweilig erwartende Einstellung des Lesers mitbedingt sein. Die Anteilnahme des den Bericht Empfangenden[134] muß sich demnach in erster Linie entweder auf reine Nachrichtenvermittlung und nachfolgende Befriedigung der Neugierde oder auf die Durchführung des erwähnten Vergleiches zum Zwecke der Unterhaltung oder schließlich auf „Mitteilung (eines noch unbekannten Stoffes über das Kunstwerk) zum Dar-nach-richten" einstellen. Natürlich besteht auch die Möglichkeit, daß die Einstellung des Lesers, daß seine Anteilnahme auf zwei oder auf alle drei Ziele gerichtet ist, daß also die entsprechenden Wirkungen zu zweit oder zu dritt auftreten können.

Betrachtet man die Gesamtheit dieser Vorgänge unter dem Gesichtspunkt der geistigen Typenlehre, so ergibt sich folgendes: Die von dem schrift-

---

[132] Alfred Klaar a. a. O. Seite 145 f.

[133] Emil Dovifat a. a. O. II, Seite 17, 24 ff.

[134] Emil Dovifat a. a. O. bezeichnet als erstes Wesensmerkmal der Nachricht das Interesse des Empfangenden: „Daß die Nachricht ein Interesse des Empfangenden fordert, erhellt sich ohne weiteres schon aus der Wortwurzel. Nachricht ist eine „Mitteilung zum Dar-nach-richten" (Grimms Deutsches Wörterbuch)."

stellerischen Erzeugnis des äußerlich-formhaften Berichtes im Leser ausgelösten Wirkungen decken sich mit gewissen, ihnen entsprechenden Betätigungsvorgängen. Und zwar wird die Befriedigung der Neugierde des Lesers sowie dessen Unterhaltung gleichzustellen sein mit der Auslösung von Wirksamkeiten hauptsächlich gefühlsmäßiger (Neuheits-, Lust-, Unlust-, Mischgefühle), daneben aber auch noch verstandesbetonter Art. Die Meinungsbeeinflussung dagegen wird sich als eine Reihe von verstandesmäßigen Vorgängen (vorstellungsverbindende, bildhaft-einbildungsmäßige, rein begriffliche), begleitet von solchen gefühlsbetonter Natur, erkennen lassen. Die Auslösung dieser Wirksamkeiten kann nun, genau wie es bei der Aufnahme eines Kunstwerkes der Fall war, auf die Reizung gewisser geistig-typischer Schichtungen im Leser durch entsprechende Bestandteile im Bericht zurückgeführt werden. Und diese müssen ihrerseits wieder als sinnfällige Ausdrucksformen gewisser Schichtungen des Berichtverfassers, also des Kritikers, angesprochen werden. Es findet hier also von seiten des Lesers nach der Aufnahme des Kunstgegenstandes noch eine ebensolche des Berichtes äußerlich-formhafter Natur statt, für welche dieselben Regeln und Bedingungen gelten, wie sie von der geistigen Typenlehre für die erstere aufgestellt wurden. Über die Art dieser zweiten Aufnahme entscheidet demnach die Veranlagung der Schichtungen im Leser und Kritiker. D. h. jene wird sich dann rein und unbehindert abspielen, die Auslösung der beabsichtigten Betätigungsvorgänge wird dann eintreten können, wenn zwischen beiden Personen hinsichtlich bestimmter Schichtungen Schichtungsgemeinschaft besteht. Oder anders ausgedrückt, wenn der Forderungshaltung der Schichtungen im Leser, also dessen erwartender Einstellung und der Art seiner Anteilnahme das Werbungsgepräge derjenigen des Berichtsverfassers, d. h. also die von ihm ausgehende Zweckbestimmung entspricht.

Als häufigstes Erscheinungsbild eines Berichtes inhaltlich-gestaltender Art ist wohl der eindrucksschildernde zu nennen. Infolge der engeren Stoffauswahl bringt er in Besonderheit diejenigen Gefühlsvorgänge als Berichtsgegenstände, welche das Kunstwerk in stärkerem Maße während der Aufnahme in der Kritikerpersönlichkeit ausgelöst hat. Der Kritiker nun versucht seinerseits, diese gefühlsmäßigen Wirkungen des Kunstgegenstandes auf sich selber durch schriftsprachliche Mittel, durch Inhalt und Form seiner kritischen Wiedergabe an den Leser sinngemäß weiterzugeben und sie in diesem wiederherzustellen. Daraus ergeben sich zwei Wirkungsmöglichkeiten des eindrucksschildernden Berichtes auf den Leser, welche von Friedrich Mahling[135] und Broder Christiansen[136] geradezu als Aufgaben der Kritik

[135] Dr. Friedrich Mahling a. a. O. Seite 32.
[136] Broder Christiansen a. a. O. Seite 264 f.

gegenüber der Leserschaft und dem Kunstpublikum bezeichnet wurden. Einmal vermag, wie Mahling schreibt, der Leser, welcher selbst das betreffende Kunstwerk aufgenommen hat, „bis zu einem gewissen Grade an dem persönlichen Erleben eines anderen Menschen, in unserem Falle also des Kritikers, teilnehmen, soweit es ihm rückschließend wiederum Aufschlüsse über sein eigenes Erlebnis vermitteln kann". Hat dagegen die Aufnahme des Kunstgegenstandes beim Leser nicht stattgefunden, so ergibt sich, wie auch Christiansen ausführt, eine zweite Wirkungsmöglichkeit: Durch die Sprachmittel wird ein Stimmungseindruck hervorgerufen, welcher dem Gesamteindruck des kritisierten Werkes ähnlich ist. Denn es könnten ja stimmungsverwandte Eindruckswirkungen auf ganz verschiedenem Wege zustande kommen. Würde solches dem Kritiker gelingen, so sei das Endziel der kritischen Betrachtung nahegelegt, und es könnten nun die zusammensetzenden und verbindenden Bemühungen des Beschauers sich ausspannen, bis sie an dieses Ziel gelangten. So würde vom Endpunkte aus das Werk geklärt. Als wenn man das Ergebnis einer Rechenaufgabe im voraus wüßte, dann finde sich auch leichter die Rechnung . . . Die Verwirklichung dieser beiden Wirkungsmöglichkeiten ist jedoch an die Erfüllung gewisser Bedingungen geknüpft, wie sie von der geistigen Typenlehre aufgestellt werden. Betrachtet man unter dem Gesichtspunkt dieser die letzten Ausführungen, so ergeben sich folgende Sachlagen: Leser wie Kritiker werden je nach Art ihrer geistig-typischen Schichtungen ein Kunstwerk aufnehmen. Demnach besteht die Möglichkeit, daß in beiden infolge Gleichheit oder Ähnlichkeit der entsprechenden Schichtungen dieselben Gefühlsvorgänge vom Kunstgegenstand ausgelöst werden. Gelingt es nun dem Kritiker, in seiner kritischen Wiedergabe diese Wirkungen mit Hilfe schriftsprachlicher Mittel sinngemäß wiederzugeben, und findet dann die zweite Aufnahme des Lesers, nämlich die des eindrucksschildernden Berichtes statt, so ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß in ihm die gleichen oder ähnlichen Gefühle und Gemütserregungen wie während des Kunstwerksempfanges ausgelöst werden. Je nach Gestaltung dieses Berichtes wird dann in ihm eine Wiederholung bzw. auch Erweiterung des ursprünglichen Gefühlserlebnisses eintreten, was einen Nachgenuß zur Folge haben kann. Ist dagegen die Wiederherstellung der Gefühlswirkungen innerhalb des Berichtes ganz oder teilweise schlecht durchgeführt, so kann zwar gegebenenfalls — vornehmlich verursacht durch das Erinnerungsvermögen des Lesers — noch eine völlige oder teilweise Wiederholung der vom Kunstwerk ausgelösten Gefühlseindrücke zustande kommen. Aber der Leser wird dann entweder verstandesmäßig oder empfindend die „Minderwertigkeit" des Berichtes, vorzüglich gegenüber dem Kunstwerk hinsichtlich der beiderseitig ausgelösten Gefühlswirkungen, feststellen und ihn daher ablehnen. Daraus geht, besonders beim Vergleich mit den betreffenden Darlegungen über die Aufnahme,

deutlich hervor, daß die dort genannten Bedingungen und Wirkungsmöglichkeiten auch für den Empfang des schriftstellerischen Erzeugnisses eines eindrucksschildernden Berichtes seitens des Lesers Gültigkeit haben. Die erstgenannte Auswirkung dieses Berichtes auf den Leser kann also in einer möglichst reinen und auch dem Kunstwerk entsprechenden Weise nur dann eintreten, wenn dieses und damit auch der Künstler sowie Kritiker und Leser bezüglich ihrer gefühlsbetonten Schichtungen in möglichst viel Schichtungsgemeinschaften zueinander stehen. Dies heißt also: Es muß innerhalb der drei Persönlichkeiten des Künstlers, des Kritikers und des Lesers sowie in den beiden Erzeugnissen des Kunstwerkes und des eindrucksschildernden Berichtes als Ausdrucksformen jener beiden ersten die Gleichheit von möglichst vielen Schichtungen gefühlsmäßiger Art bzw. von entsprechenden Wirkungsbestandteilen vorliegen. Es kann natürlich auch ebensogut der Fall vorkommen, daß diese Gleichheit nur zwischen zwei der genannten Personen in mehr oder weniger starkem Maße besteht oder bei allen dreien überhaupt nicht vorhanden ist. Es ergeben sich dann die unterschiedlichsten Möglichkeiten bezüglich der Aufnahmeart des Kunstwerkes und der eindrucksschildernden Wiedergabe von seiten des Lesers und der nachfolgenden Annahme oder Ablehnung beider Erzeugnisse. Dieselbe Bedingung, d. h. Gleichheit der gefühlsbetonten Schichtungen, gilt auch für die zweite Wirkungsmöglichkeit jenes Berichtes auf den Leser, welcher selber den Kunstgegenstand noch nicht aufgenommen hat. Eine Erleichterung und gegebenenfalls auch Erweiterung der später stattfindenden Kunstwerksaufnahme wird mit Hilfe dieses Berichtes nur dann für ihn erzielt werden können, wenn die genannte Voraussetzung erfüllt ist. Weiterhin kann sich der eindrucksschildernde Bericht auf den Leser noch in Richtung der journalistischen Zweckbestimmungen hin auswirken. Es ergeben sich dann die gleichen Wirkungsmöglichkeiten und -bedingungen, wie sie anläßlich der Behandlung des äußerlich formhaften Berichtes angeführt wurden.

Durch das Überwiegen verstandesmäßiger Schichtungen im Kritiker und damit auch der Verstandesvorgänge während der Aufnahme kann eine engere Stoffauswahl in Richtung der letzteren stattfinden. D. h. diese bilden dann den Stoff eines inhaltlich-gestaltenden Berichtes. In einem solchen Falle werden dieselben Vorgänge wie beim eindrucksschildernden Bericht möglich, nur daß dann an Stelle der gefühlsmäßigen Wirksamkeiten und Schichtungen hauptsächlich solche verstandesbetonter Natur treten. Und dadurch kann auch gelegentlich eine gewisse Überleitung dieser Berichtsart zur reinen Zergliederung bedingt sein.

Die vornehmlichste Wirkung und auch Aufgabe der zergliedernden Bestandteile innerhalb der kritischen Wiedergabe bzw. deren in Frage kommenden Arten gegenüber dem Leser besteht in dem „künstlerisch sehen lehren"

desselben durch den Kritiker. Es ist, wie Paul Fechter[137] bezüglich der Theaterkritik schreibt, „der Versuch eines mehr oder weniger lebendigen Menschen, in Worte zu fassen, was andere lebendige Menschen, der Dichter, der Schauspieler, der Regisseur ihm da oben auf der Szene vorgemacht haben, damit wieder andere lebendige Menschen sich wenigstens im Umriß eine Vorstellung, einen Abglanz lebendiger Reaktion auf das Ereignis bilden können. Lebendige Kritik ist im Grunde Fortsetzung des lebendigen Theaters; sie sucht dem Leser zu zeigen, was Sinn, was Unsinn des Unternehmens." Diese Wirkung kann aber beim Leser nur unter gewissen Vorbehalten in Erscheinung treten, wie dies aus den schon gemachten Angaben hervorgeht. Denn da der Kritiker infolge des Besitzes gewisser geistigtypischer Schichtungen während der Zergliederung eine engere Stoffauswahl ausübt, so wird er auch innerhalb der Wiedergabe auf den so bevorzugten Stoff, nämlich auf gewisse Kunstwerksglieder näher eingehen. Denn diese waren es ja, welche die tiefer veranlagten Schichtungen zur Auslösung besonders starker Gegenregungen brachten. Sind nun dieselben Schichtungen im Leser, welcher das untersuchte Kunstwerk aufgenommen hat, nur höchst flächig veranlagt oder überhaupt nicht vorhanden, so kann bei ihm die Wirkung des „künstlerisch-sehen-lehrens" entweder nur schwach oder gar nicht eintreten. Und zwar geschieht das schon aus dem Grunde, weil dem Werbungsgepräge der in der schriftstellerischen Zergliederung enthaltenen Bestandteile, also der durch die engere Stoffauswahl des Kritikers bestimmten Zergliederungsgegenstände, keine entsprechende Forderungshaltung des Lesers bzw. seiner Schichtungen gegenüber steht. Oder mit Hilfe eines Beispieles ausgedrückt: Ein völlig unmusikalisch veranlagter Mensch, für den während der Aufnahme einer Oper nur deren Bühnenhandlung von Bedeutung war, wird der Zergliederung der musikalischen Opernbestandteile innerhalb der Kritik überhaupt keine Anteilnahme entgegenbringen. Weiterhin von Bedeutung für das Eintreten jener Wirkungsmöglichkeit ist das Vorhandensein gewisser verstandesmäßiger Schichtungen im Leser, und zwar solcher, die in stärkerer Ausprägung den Kunstkritiker zu einem „gedanken- oder erwägungshaften Typ" machen. Das können z. B. auch solche sein, die ihre begrifflichen Ausdrucksformen in gewissen Kunstlehren haben, an Hand und mit Hilfe derer der Kritiker ein Kunstwerk zergliedert. Gesetzt den Fall, diese Art von Schichtungen, welche ja seitens des Kritikers innerhalb der schriftstellerischen Zergliederung in gewissen Bestandteilen ihren Niederschlag gefunden haben, seien in der Veranlagung des Lesers nicht vertreten: Dann kann gemäß der geistigen Typenlehre

---

[137] Paul Fechter, Theater, Presse, Publikum. Deutsche Presse, 15. Jg. 1925, Nr. 47/48, Seite 22 f.



keine entsprechende Gegenregung auf diese Bestandteile und damit auch keine reine und unbehinderte Aufnahme der ganzen Zergliederung durch den Leser erfolgen. D. h. beim Leser wird die erwähnte Wirkung nicht eintreten können. Diese kann nur dann in Erscheinung treten, wenn die Bedingung der angeführten Schichtungsgemeinschaften zwischen Kritiker und Leser erfüllt ist. Die Auslösung dieser Wirkung aber bedeutet für den Leser, welcher das Kunstwerk schon aufgenommen hat, eine nachträglich erfolgende geistige Durchdringung, Verarbeitung und Klärung, ein „künstlerisches sehen" des Kunstgegenstandes. Für den Leser jedoch, welcher das Kunstwerk erst später aufnimmt, kommt noch die Möglichkeit einer Empfangserleichterung hinzu. Dabei gilt aber als Voraussetzung, daß die Aufnahme des betreffenden Kunstwerkes selber auf Grund gleicher Schichtungen im Künstler und Leser glatt und ohne schwerere Hemmnisse vor sich gehen kann. Denn sonst wäre die Wirkung auch der besten und genauesten Zergliederung für den Leser fruchtlos. Außer dieser Wirkungsmöglichkeit können natürlich noch diejenigen der Nachrichtenvermittlung, Meinungswerbung und Unterhaltung durch die Zergliederung innerhalb der kritischen Wiedergabe ausgelöst werden.

Es wurde bereits die Feststellung gemacht, daß die vom Kritiker gefällten Urteile von dem Gebrauch bestimmter Maßstäbe und Wertmesser, also von gewissen geistig-typischen Schichtungen abhängig sind. Jene, insbesondere der Hauptwertmesser, sowie die sich schon von Aufnahme und Zergliederung her ergebende engere Stoffauswahl werden die endgültige Stellungnahme der Kritikerpersönlichkeit zu einem Kunstwerk festlegen. Daraus folgt, daß eine Gleichheit zwischen dem vom Kritiker und dem vom Leser nach erfolgter Aufnahme gefällten Gesamturteil nur dann möglich ist, wenn ebenfalls Schichtungsgemeinschaft oder -gemeinschaften zwischen beiden Personen bestehen. Zu einer ähnlichen Schlußfolgerung kommt Max Lorenz[138], wenn er eine Abhängigkeit des Urteils und damit auch dessen gesellschaftlichen Wirkungen von dem schon einmal genannten „Sozialismus der Seele" feststellt. Die Fällung eines Urteiles über ein Kunstwerksglied seitens des Kritikers wird eben nur dann für den Leser Gültigkeit haben, falls dieser den gleichen Maßstab bzw. Wertmesser besitzt. Von einer überpersönlichen Geltung des gesamten kritischen Urteiles in der Wiedergabe für Leser, welche das Kunstwerk aufgenommen haben, wird demnach nur dann die Rede sein können, wenn einmal vor allen Dingen der Hauptwertmesser bei Kritiker und Leser der gleiche ist. Weiterhin ist natürlich noch die Gleichheit einer Anzahl weiterer Schichtungen ersten und auch zweiten Grades erforderlich, wenn hierbei auch für die Gebrauchsfälle die unterschiedlichsten Möglichkeiten auftreten können. Bei Erfüllung dieser Bedingungen wird

---

[138] Max Lorenz a. a. O. Seite 135 f.

dann beim Leser wie beim Kritiker die engere Stoffauswahl die gleiche sein, d. h. es werden dieselben Kunstwerksbestandteile beiden Personen in gleichem Maße einer besonders würdigenden Beurteilung wert dünken. Je nachdem, in wieviel Schichtungs- und Wertungsgemeinschaften sie sich befinden, wird auch der Leser das kritische Urteil in der Wiedergabe ganz oder teilweise annehmen, wird es ihm entsprechend sachlich und bindend erscheinen. Es besteht dann die Wirkungsmöglichkeit und -wahrscheinlichkeit, daß bei diesem durch die Aufnahme des kritischen Urteils, besonders im Anschluß an die Zergliederung, eine Erweiterung und genauere Zuspitzung seiner Stellungnahme zum Kunstwerk stattfindet. Er ist dann, angeregt durch das Richten und Scheiden des Kritikers, in der Lage, den Kunstgegenstand unter ihm noch nicht aufgefallenen Gesichtspunkten zu betrachten und ihn in der vom Kritiker durchgeführten Weise zu beurteilen. Damit kann das durch die Zergliederung bewirkte „künstlerische sehen" des Lesers zum entsprechenden „urteilen können" fortgesetzt und erweitert werden. Wie aus dem eben angeführten hervorgeht, handelt es sich dabei um Urteile inhaltlich-gestaltender Art, welche diese Wirkung beim Leser hervorrufen. Bei äußerlich-formhaften dagegen wird diese Möglichkeit wohl schwerlich eintreten, da es ihnen ja an einer zergliedernden Begründung fehlt. Eine fast gleiche Auswirkung und Urteilsanweisung wird auch für den Leser welcher das Kunstwerk erst später aufnimmt, eintreten. Er wird, „voreingenommen" durch das Urteil des Kritikers, das Kunstwerk und seine Bestandteile unter den verschiedensten Gesichtspunkten betrachten und danach seine eigenen Schlüsse und Urteile fällen. Diese werden sich dann je nach Übereinstimmung der beiderseitigen Schichtungen mit denen des Kritikers mehr oder weniger decken. Ähnliches stellt Broder Christiansen[139] der Kritik als eine ihrer Aufgaben unter, deren Ziel natürlich in Richtung seiner stark gegenstandsbedingten und -gebundenen ästhetischen Lehre gelagert ist: Der Kritiker könne für das Werk eine günstige Erwartung schaffen, ein einstweiliges Vorurteil. Das scheine nicht viel, sei aber wichtig. Nicht etwa, um dem endgültigen Eigenurteil des Betrachters vorzuarbeiten, sondern weil eine günstige Erwartung das Verstehen des Werkes ungemein erleichtere: sie bedeute ja die stilsuchende Haltung, ohne welche keine Treffsicherheit beim Erfassen wandelbarer Teilkräfte denkbar sei.

Wenn Kritiker und Leser hinsichtlich gewisser Schichtungen miteinander nicht in Schichtungs- oder Wertungsgemeinschaft stehen, so kann die oben genannte Wirkung, die Anleitung zum „urteilen können", unter bestimmten Umständen gleichwohl eintreten. Der Leser wird dann, angeregt durch den Kritiker und sein Urteil, mit den Kunstgegenstandsgliedern an Hand seiner

---

[139] Broder Christiansen a. a. O.

allerdings andersartigen Maßstäbe und Wertmesser Vergleiche anstellen und Urteile über sie fällen, die freilich nicht mit denen des Kritikers übereinstimmen. Diese Möglichkeit kann häufig dann eintreten, wenn wohl die erstrangigen, nicht aber alle zweitrangigen Schichtungen im Leser und in der Kritikerpersönlichkeit die gleichen sind. Bei dieser Gelegenheit werden dem ersteren die von den seinen abweichenden Urteile des Kritikers ungenau, ungerecht und unsachlich erscheinen. Dies trifft erst recht dann zu und kann sich auch auf die gesamte Urteilsfällung erstrecken, wenn sowohl die Schichtungen ersten wie zweiten Grades in beiden Personen stark voneinander abweichen. Nun könnte hier allerdings geltend gemacht werden, daß es ja eine Allgemeinsachlichkeit und eine unbedingte Allgemeingültigkeit der Maßstäbe und Wertmesser nicht gibt; daß demzufolge der Leser sich auf den Standpunkt des Kritikers stellen, daß er sich auch in ein ihm artfremdes Urteil einfühlen könnte, um jener Erziehung durch das kritische Urteil in jedem Falle teilhaftig zu werden[140]. Dem muß jedoch entgegengehalten werden, daß diese Möglichkeit und dieses Verfahren wohl für den Wissenschaftler und die wissenschaftliche Kritik angängig sein mag, jedoch nicht für den Leser der Zeitungskritik. Denn durch eine ständige Einfühlung in fremde Urteile würde sich bei ihm für das Wirklichkeitsleben allmählich der Glaube an eine Ungültigkeit der eigenen Maßstäbe und Wertmesser festsetzen, würde das Aufgeben dieser bedingt werden. Und das hätte auch eine stark herabgeminderte Bedeutung derjenigen Kritik nebst ihrer Urteile für ihn zur Folge, welche von einem ihm wesensverwandten Kritiker verfaßt worden ist. Dadurch würde ebenfalls das Erreichen eines Zieles und die Durchführung einer Aufgabe, welche der Zeitungskritik als Teilerscheinung des öffentlichen Werbelebens neben anderen innewohnt, in Frage gestellt: Nämlich die „Meinung" des zur Anhängermasse einer bestimmten Richtung meist kunstanschaulicher Art gehörenden Lesers könnte für den Daseinskampf des täglichen Lebens nicht gestärkt und verfestigt werden. Häufig ist eine derartig, also mit Hilfe der Einfühlung vor sich gehende Aufnahme der Urteilsfällung innerhalb der kritischen Wiedergabe mit einer Unterhaltungswirkung auf den Leser verknüpft. Diese wird meistens dadurch hervorgerufen, daß der Leser Urteile über ein Kunstwerk, welche von

---

[140] Richard Müller-Freienfels, Erziehung zur Kunst, Seite 107 f. schreibt hierüber: „Und als Einführung in fremde Erlebnisweisen sind daher auch fremde Werturteile überaus wichtig, nicht darum, weil sie allgemein gültig wären, sondern darum, weil sie das Erleben eines spezifischen Menschentypus präzisieren, das wir einfühlend miterleben können. Die überindividuelle Gültigkeit eines Urteils kommt also nicht, wie ein falscher ästhetischer Objektivismus will, durch Ausschaltung und Unterdrückung der Subjektivität zustande, sondern gerade durch Präzisierung einer typischen Form des Erlebens."

anderen, oft bekannten und bedeutenden Persönlichkeiten ausgehen, kennen lernt, sich einfühlend auf deren Standpunkt versetzt, sie mit den eigenen vergleicht. Selbstverständlich kann eine solche Wirkung auch durch derartige Urteile hervorgerufen werden, die sich mit denen des Lesers decken. Und weiterhin kann noch eine Nachrichtenvermittlung bzw. Meinungsbeeinflussung, auf welch letztere ja schon als eine der wichtigsten Aufgaben der Zeitungskritik hingewiesen wurde, bei ihm erzielt werden.

Als Lesermasse kann in zeitungswissenschaftlichem Sinne eine Gruppe von Menschen bezeichnet werden, welche Leser oder Bezieher eines bestimmten Blattes sind. Und zwar eines solchen, das im öffentlichen Leben werbend für eine gewisse Richtung als Ausdrucksform eines oder mehrerer, dem weitaus größten Teil der Leser gemeinsamer Nenner eintritt. Diese Nenner sind stets meinungsartiger Natur, sie äußern sich als Ansicht und Stellungnahme zu irgendwelchen Gegenständen, woraus sich auch eine mehr oder weniger gebundene Einstellung des Blattes, eine Verfechtung und Verteidigung von gewissen Zielen ergibt. Jede Lesermasse oder -gruppe wird sich also von der anderen durch die Art einer allen Lesern gemeinsamen Meinung, d. h. durch die Art ihrer Gruppenmeinung[141] unterscheiden, welche von der ihr richtungsgemäßen Zeitung öffentlich zum Ausdruck gebracht wird. Die Art einer solchen Gruppenmeinung wird nun durch zwei Umstände bestimmt, und zwar durch die Gattung ihrer Meinungsgegenstände sowie durch Art und Weise der Stellungnahme zu diesen. Beide Kräfte und die sich aus ihnen bzw. aus ihrem gegenseitigen Beziehungsverhältnis ergebenden Zielbestrebungen können sowohl als stoffliche wie auch als geistige auftreten und demgemäß unterschieden werden: Die in einer entsprechenden Fachzeitschrift öffentlich zum Ausdruck gekommene Gruppenmeinung der Obsthändler wird im wesentlichen stoffliche Meinungsgegenstände, Ansichten und Ziele haben, während diejenigen einer solchen Gruppenmeinung, wie sie durch das Sonntagsblatt einer religiösen Gemeinde vertreten wird, durchaus als geistige anzusprechen sind. Daraus kann gefolgert werden, daß es auch solche Lesermassen und ihnen entsprechende Gruppenmeinungen gibt, deren überwiegend geistige Meinungsgegenstände, Ansichten und Ziele in der Kunst und ihren Werken, den einzelnen Kunstanschauungen und ihren Zielbildern verkörpert sind. Eine derartige Lesermasse ist aber nach der geistigen Typenlehre als Schichtungsgemeinschaft einer Anzahl von Menschen aufzufassen. D. h. diese besitzen alle eine gleiche Schichtung, welche ihre begriffliche Ausdrucksform in einer bestimmten Kunstanschauung findet. Wenn nun die ihnen entsprechende kunstanschauliche Gruppenmeinung öffentlich von einer Zeitung vertreten wird, dann

---

[141] Vgl. hierzu die Ausführungen von Emil Dovifat a. a. O. I, Seite 30 ff.



ist es meistenteils der Fall, daß auch die weiteren, vom gleichen Blatt noch neben ihr verbreiteten Gruppenmeinungen, die sich auf andere Gegenstände und Gebiete beziehen, mit ihr in Einklang stehen. Das heißt also, daß die den genannten Gruppenmeinungen entsprechenden Lesermassen infolge Einklang ihrer verschieden gerichteten Meinungen größtenteils zusammenfallen. Und das läßt sich ja z. B. auch aus den bereits früher gemachten Angaben über die Beziehung von Kunst- und Weltanschauung zueinander entnehmen und erklären. Die gleiche Feststellung hat auch Levin Schücking[142] in seiner Untersuchung über die Geschmacksbildung im Schriftleben machen können: „Gelegentlich kommt es hier zur Bildung regelrechter Gemeinden, deren Mitglieder nicht nur hinsichtlich ihres Geschmackes, sondern auch in bezug auf ihre politischen, religiösen und sozialen Ansichten bis zu einem gewissen Grade übereinstimmen." Diese Tatsache läßt sich sogar bei der rein liberalistischen Presse zur Zeit der von ihr vertretenen schrankenlos individualistischen Kunstauffassung erkennen[143], erst recht natürlich bei der nationalsozialistischen: Fast alle Mitglieder der Gesamtleserschaft des „Völkischen Beobachters" stellen sich zur „Welt" wie zur Kunst in einer Weise ein, welche bei diesen beiden Meinungsgegenständen die gleiche oder sinngemäße ist. Das heißt also, ihre Kunstanschauung hat die gleichen Ausgangspunkte wie ihre Weltanschauung. Es ist demnach der größte Teil dieser gesamten Lesermasse, deren nationalsozialistisch-weltanschauliche (politische) Gruppenmeinung durch den „Völkischen Beobachter" öffentlich vertreten wird, mit derjenigen gleichzusetzen, deren nationalsozialistisch-kunstanschauliche in der Kritiksparte dieses Blattes öffentlich-werbend zum Ausdruck kommt. Diese Eigenschaft der Kritiksparte und ihrer Einzelteile, vornehmlich der Kunstkritiken als Ausdrucksmittel einer kunstanschaulichen Gruppenmeinung, weist ihrerseits auf die Schöpfer und Erzeuger jener, nämlich auf die Kritikerpersönlichkeiten hin. Sie gehören zur (Schichtungs-)Gemeinschaft einer Lesermasse, welche ihre begriffliche Ausdrucksform in einer Kunstanschauung als Gemeinschafts- oder Gruppenmeinung findet. Sie unterscheiden sich aber dadurch von den einzelnen Massemitgliedern, daß sie sich gegenüber diesen im Sinne ihrer kunstanschaulichen Gruppenmeinung aktiver und schöpferischer betätigen. So bringen sie an Hand sich aus dem Wirklichkeitsleben und Zeitgeschehen ergebender Fälle ihre Kunstanschauung, also die Gruppenmeinung ihrer Lesermasse, auf schriftstellerischem Wege öffentlich werbend in ihren Kunstkritiken zum Ausdruck. Innerhalb der Kunstanschauung als Meinung einer

---

142 Levin Schücking a. a. O. Seite 95.

143 Es sei in diesem Zusammenhang nochmals auf den Aufsatz von Max Lorenz a. a. O. hingewiesen.

Menschengruppe, nicht aber innerhalb der Kunst, sind also die Kritiker als Führerpersönlichkeiten zu bezeichnen. Denn ihre Tätigkeit besteht in einem Vor-Denken und einem Ent-Scheiden gegenüber der Kunst und ihren Werken. Sie ist, soweit sie auf Grund der auch den Einzelmitgliedern der Lesermasse innewohnenden Schichtung geschieht, für jene sinnfällige Ausdrucksform ihrer Meinung und hat demnach bindende Gültigkeit. Nun läuft aber diese Tätigkeit des Kritikers in manchen Punkten gleichgerichtet zu der des Künstlers, welcher ja durch sein Kunstwerk zum Sprecher und Ausdrucksgestalter einer kunstanschaulichen Schichtungsgemeinschaft wird. Und so lag es denn nahe, daß man das Schaffen beider Persönlichkeiten gelegentlich gleichstellte und gleichschätzte, daß Kritik selber zur Kunst, ja sogar zur Über-Kunst gestempelt wurde. Auf die Wesensverschiedenheit beider Tätigkeiten selbst kann erst weiter unten näher eingegangen werden. Einer ihrer Hauptunterschiede aber besteht darin, daß die des Kritikers, insoweit sie als Ausdrucksgestaltung seiner Kunstauffassung auf schriftstellerischem Wege zu bewerten ist, einordnend, regelnd und nachfolgend[144] gegenüber der frei und ursprünglich schaffenden, schöpferischen Ausdrucksgestaltung des Künstlers wirkt und vorgeht.

Zu einer Schichtungsgemeinschaft, die ihre Ausdrucksform in einer Kunstanschauung findet, können selbstverständlich außer der Lesermasse und den Persönlichkeiten der Kritiker auch diejenigen der gleichveranlagten Künstler gehören. In diesem Falle wird die geistes- und seelengemeinschaftliche Kette „Künstler — Kunstwerk — Kunstpublikum — Kritiker — Kritik — Lesermasse" eine einzige Gemeinschaft bilden. Und die Erzeugnisse des Kunstwerkes und der Kunstkritik werden dann für die einzelnen Persönlichkeits- und Massemitglieder insoweit unbedingte Geltung haben, als sie auf Grund der betreffenden gemeinsamen Schichtung entstanden sind. Das heißt also, der Kunstgegenstand wird dem Kunstpublikum und dem Kritiker als „die" Kunst, und die Kunstkritik der Lesermasse wie auch dem Künstler als sachlich und kunstwerksgerecht erscheinen. Dann können auch die oben genannten Wirkungsmöglichkeiten der Kritik auf die Lesermasse, in Besonderheit das Lehren des „künstlerisch Sehens und Urteilens" sowie das werbemäßige Festigen der betreffenden Gruppenmeinung eintreten und sich mit Erfolg auswirken. Eine Einschränkung der reinen und ungehinderten Wirkung seitens des Kunstwerkes und seiner Kritik findet allerdings noch dadurch statt, daß die Aufnehmenden einer solch Geistes- und Seelengemeinschaftsgruppe außer den ihnen gemeinsamen welt- bzw. kunstanschaulichen Schichtungen noch solche besitzen, die sie voneinander trennen und unterscheiden. Und das

---

[144] Vgl. hierzu Richard Müller-Freienfels, Persönlichkeit und Weltanschauung, Seite 69 f.

sind besonders im Falle der Kunst und ihrer Kritik jene Schichtungen, welche die Kunstauffassung und -wirkung beim Einzelwesen abstufen und abtönen. Dies zeigt sich am augenfälligsten bei jenen Kritikerpersönlichkeiten, deren schriftstellerische Erzeugnisse trotz Angehörigkeit ihrer Verfasser zu ein und derselben kunstanschaulichen Gemeinschaft in vielen Punkten, z. B. in der Art, Gestaltung, Formengebung, Einzelurteilsfällung usw. voneinander abweichen (vgl. hierzu die vom „Völkischen Beobachter" anläßlich des Falles Knappertsbusch gemachten Erklärungen[145]). Es besteht dann die Möglichkeit, daß einzelne Mitglieder einer solchen Lesermasse sich hauptsächlich an eine bestimmte Kritikerpersönlichkeit, deren kritische Erzeugnisse und Veranlagung ihnen am meisten zusagen, anschließen und sich deren Führung anvertrauen. Dadurch kann die Bildung von kleineren Untergruppen oder Lagern innerhalb der Gesamtlesermasse, deren kunstanschauliche Gruppenmeinung in der Kritiksparte einer Zeitung zum Ausdruck kommt, ermöglicht werden. Das Entstehen derartiger größerer und kleinerer Gemeinden, die vom Künstler bis zur Lesermasse eines Blattes reichen können, läßt sich häufig beobachten. Ihre Bedeutung für das Kunstleben liegt jedoch dann nicht so sehr in ihrem Umfang als vielmehr in der Art ihrer Meinung und Meinungsgegenstände begründet, wie das gleichfalls für jene Gruppenmeinungen gilt, die eine für die Zeit völlig neue Einstellung zur Welt, zur Gesamtheit der Dinge darstellen, für die Weltanschauungen.

Die gleichen Vorgänge, nämlich die Bildung von Gruppenmeinungen und ihren Trägern, den Meinungsgruppen, unter Führung gewisser Persönlichkeiten, lassen sich auch auf weltanschaulichem und damit parteipolitischem Gebiete feststellen. „Damit ist auch schon angedeutet, daß in jedem Staate, in dem der Bürger Anteil an der politischen Macht besitzt, die Bildung von Parteien eine notwendige Erscheinung ist. Mutatis mutandis lassen sich ja ganz die gleichen Verhältnisse auf anderen Gebieten, wie auf dem der Kunst, der Wissenschaft und des Gesellschaftslebens feststellen[146]." Die weltanschaulichen und parteipolitischen Gruppenmeinungen sind es auch besonders, welche man als „öffentliche Meinungen" zu bezeichnen pflegt. Dabei ist der Begriff „öffentliche Meinung" falsch und ziemlich undeutlich, denn eine solche besteht überhaupt nicht, wohl aber „Meinungen in der Öffentlichkeit". Die Träger derartiger weltanschaulicher und politischer Meinungen in der Öffentlichkeit sind nun ebenfalls bestimmte größere oder kleinere Menschengruppen (d. h. geistig-typische Schichtungsgemeinschaften), die das Bestreben haben, ihre jeweiligen Meinungen in die Tat umzusetzen.

---

[145] Siehe Seite 41 f.

[146] Wilhelm Bauer, Die öffentliche Meinung und ihre geschichtlichen Grundlagen, Tübingen 1914, Seite 131.

Um dieses Ziel zu erreichen, werden sie sich der Zweckmäßigkeit halber stets organisieren, also Vereine, Verbände, Parteien, Bewegungen usw. bilden. Diese Organisations- und Verfassungsarbeit wird nun durchgehend von denjenigen Persönlichkeiten geleistet werden müssen, die auch auf dem rein meinungsmäßigen, weltanschaulich-politischen Gebiete, also in geistiger Beziehung die Führer der betreffenden Meinungsgruppe (Schichtungsgemeinschaft) sind. Führertum und Führergedanke sind demnach zwangsläufig mit der Entstehung und Entwicklung von Meinungsgruppen, mit der Bildung von Parteien verbunden, und zwar sowohl in geistig-innerlicher wie auch in organisatorisch-äußerlicher Hinsicht. Und das ist sogar der Fall bei denjenigen Parteien oder Meinungsgruppen, die ihrer Weltanschauung, ihrer Meinung gemäß den Führergedanken leugnen und an seine Stelle die Herrschaft Aller setzen wollen, also bei den „Demokraten". Auch sie müssen, falls sie ihr Ziel, die Abschaffung des Führertums, erreichen wollen, sich des Führertums bedienen (und sich damit selber widerlegen)! Eine Begründung hierfür hat Wilhelm Bauer in seinem Werke über „Die öffentliche Meinung und ihre geschichtlichen Grundlagen[147]" gegeben. Und auch einer der eifrigsten Verfechter der liberalistischen Demokratie, der jüdische Professor Robert Michels, mußte zugeben, daß Führertum, Führerherrschaft und Parteiwesen selbst in der allerreinsten Wahldemokratie untrennbar miteinander verbunden sind: „Das soziologische Grundgesetz, dem die politischen Parteien — das Wort Politik hier im weitesten Sinne genommen — bedingungslos unterworfen sind, mag, auf seine kürzeste Formel gebracht, etwa so lauten: die Organisation ist die Mutter der Herrschaft der Gewählten über die Wähler, der Beauftragten über die Auftraggeber, der Delegierten über die Delegierenden[148]." Mit dieser Feststellung hat ein überzeugter Demokrat einen der wichtigsten Leitsätze seiner Weltanschauung widerlegen müssen.

Die weltanschaulichen oder politischen Meinungsgruppen und Parteien befinden sich nun ihrer Größe und Stärkezahl entsprechend entweder in Opposition oder in Herrschaftsstellung. Die von ihnen verfochtenen Gedanken und Meinungen sind verschiedener Art, religiöser, macht-, wirtschafts-, kultur-, innen- oder außenpolitischer, sozialer, verfassungsmäßiger oder sonstiger Natur. Sie richten sich darin nach den Meinungsgegenständen, über und in bezug auf welche die meinungstragenden Gruppen ihre ganz bestimmte Meinung hegen. Mit diesen ihren Gedanken treten die Meinungsträger bzw. Parteien, Verbände, Vereine in die Öffentlichkeit oder vielmehr

---

[147] Wilhelm Bauer a. a. O. Seite 132.

[148] Robert Michels, Zur Soziologie des Parteiwesens in der modernen Demokratie, 2. Auflage, Leipzig 1925, Seite 504.

in die Öffentlichkeiten. Denn es gibt deren eine große Anzahl, die ihrer Gestaltung und ihrem Umfang nach sehr verschieden und beispielsweise durch die Gelehrtenwelt, durch eine Stadt, einen Staat, ein Volk, eine Kulturgemeinschaft von Völkern, durch die „Welt" dargestellt werden können. Eine jede meinungstragende Gruppe wird nun versuchen, innerhalb eines entsprechenden Öffentlichkeitskreises ihre Meinung bekannt zu machen, für sie zu werben. Denn sie will dadurch Anhängermassen, d. h. die Mehrheit der eine solche Öffentlichkeit bildenden Menschen für sich gewinnen, um sich so durchzusetzen und der tatsächlichen Verwirklichung ihrer Ziele näher zu kommen. Und in diesem Rahmen des Werbens und Gegenwerbens von verschiedenen, oft entgegengesetzten Gruppenmeinungen entsteht dann die Nebenerscheinung zur Kunstkritik, die politische Kritik, welche ihren sinnfälligsten und ausdruckshaftesten Niederschlag in der Presse als einem Gebilde des öffentlichen Lebens findet. Denn das Bekanntmachen und Werben für eine Meinung im Bereiche einer Öffentlichkeit geschieht durch die Mittel der Öffentlichkeit, also durch Rede, Schrift, Schrifttum, Presse, Film, Theater, Rundfunk usw. Unter ihnen spielt die Presse infolge ihrer Beschaffenheit, ihrer geistigen und seelischen Wirkungsmöglichkeit noch immer eine der Hauptrollen. Sie ist eines der bedeutendsten und wirkungsvollsten Werkzeuge zur Eroberung einer Öffentlichkeit für irgendwelche Gedanken, Wegbereiterin der in der Öffentlichkeit zu verbreitenden und zu propagierenden Meinungen. Daneben dient sie noch als Bindeglied, als Verkehrsmittel — wie Schulze-Pfälzer[149] es nennt — für die Einzelmitglieder einer meinungstragenden organisierten Gruppe oder Partei untereinander. Und zwar verbürgt sie ihnen außer der Werbungsmöglichkeit gegenüber Fremden gegenseitige organisatorische Mitteilungsmöglichkeit. Wird einem Kreise von Meinungsträgern diese Mitteilungs- und Werbemöglichkeit durch die Presse oder die übrigen öffentlichen Mittel von seiten stärkerer Gewalten genommen, so muß dieser von einer Werbetätigkeit in der Öffentlichkeit absehen und sich mit einer („illegalen") Werbung von Mund zu Mund zufrieden stellen. Gegen diesen Ausschluß von der Öffentlichkeit sträuben sich natürlich die Träger der betreffenden Gruppenmeinung, also die Parteien, Verbände usw. und rufen nach Presse- und Meinungsfreiheit.

Die Frage der Meinungs- und Pressefreiheit steht demnach in engem Zusammenhang mit der Bildung und Wirksamkeit von meinungstragenden Gruppen auf weltanschaulichem, politischem, kunstanschaulichem oder sonstigem Gebiete, was dann gleichfalls auch bezüglich der Freiheit der kunstkritischen Meinungsäußerung innerhalb der Presse gilt. Und zwar lassen

---

[149] Gerhard Schultze-Pfälzer, Propaganda, Agitation, Reklame, Berlin 1923.

sich die eben beschriebenen und festgelegten Vorgänge und Verhältnisse in der Geschichte, besonders aber in der Neuzeit andauernd feststellen und liegen stets dem Kampf der Geister und Weltanschauungen zugrunde: Bestehen über ein und denselben Meinungsgegenstand zwei verschiedenartige entgegengesetzte Meinungen, werden diese von zwei verschiedenen organisierten Gruppen als Meinungsträgern öffentlich werbend verbreitet und ist die eine dieser Gruppen oder Parteien im Besitz der staatlichen Machtmittel, so wird sie auf jeden Fall die Werbetätigkeit der anderen Gruppe innerhalb des entsprechenden Öffentlichkeitskreises, hier des Staates, unterbinden. Sie führt deshalb für die gegnerische Gruppe Pressezensur, Presse-, Rede- und Werbeverbot ein. Tut sie das nicht — sie wird es immer tun — so erkennt sie die andere Meinung als gleichberechtigt neben der ihrigen an und gibt sich damit selbst auf. Die Oppositionsgruppe aber kämpft nun gegen die Beschränkung ihrer Meinungsäußerungs-, Mitteilungs- und Werbemöglichkeit an, sie fordert Meinungs- und Pressefreiheit. Da diese ihr überhaupt nicht oder nur in beschränktem Maße gewährt wird, schreitet sie mehr oder weniger zur mittelbaren Werbung von Mund zu Mund und kann dann, freilich nur unter bestimmten Voraussetzungen und Anstrengungen, ihr Ziel erreichen. Das heißt, sie kann die Mehrheit derjenigen Menschen für sich gewinnen, aus denen sich die betreffende Öffentlichkeit, z. B. der Staat zusammensetzt, und damit gegebenenfalls auch die staatlichen Machtmittel in ihre Hand nehmen. So aus einer Oppositionsgruppe zur herrschenden Partei geworden, stellt sie sofort die von ihr früher verlangte Pressefreiheit her, aber nur eine verhältnismäßige und bedingte, keine unbedingte. Denn diese erstreckt sich aus ganz offensichtlichen Machtgründen und Machtansprüchen, aus Gründen der Selbstbehauptung nur auf die Anhänger und Presse der eigenen Meinung, dagegen nicht auf diejenigen noch bestehender oder neu entstehender Gegenmeinungen. Und nach beliebig langen Zeiten kann dann dieses Spiel, dieser Kampf um Meinungs- und Pressefreiheit zwischen zwei sich befehdenden Gruppenmeinungen, Meinungsgruppen oder Parteien erneut seinen Anfang nehmen[150].

Er läßt sich zu allen Zeiten der Entwicklung der Presse und der öffentlichen Werbemittel innerhalb aller Länder und Völker beobachten und beginnt in ausgeprägterem Maße mit dem Tag, an welchem man erkannte, daß Flugblatt, Flugschrift, Einblattdruck und Zeitung außer zur Nachrichtenvermittlung auch zur Meinungswerbung benutzt werden könnten. Seitdem das „Raisonnement" in irgendeiner offenen oder versteckten Form seinen Einzug in die Presse hielt und sich zum Kampfe gegen die staatlichen

[150] Vgl. hierzu Robert Michels a. a. O. Seite 255: „Die Revolutionäre der Gegenwart sind die Reaktionäre der Zukunft." Weiter Seite 479 ff.



und kirchlichen Machtgruppen des Mittelalters und die von ihnen getragenen Meinungen anschickte, setzte auf der einen Seite Pressezensur und Presseverbot, auf der anderen der Ruf nach Presse- und Meinungsfreiheit ein. Päpste, Kaiser, Fürsten, Städte und Universitäten erließen Zensuredikte gegen diejenige Presse, die es wagte, Meinungen zu vertreten und zu verbreiten, die den ihrigen widersprachen. Namen und Begriffe wie Absolutismus, Humanismus, Reformation, Aufklärung und Toleranz weisen auf die großen welt- und gottesanschaulichen Kämpfe der Geister jener Jahrhunderte hin. Die französische Revolution brachte dann schließlich der liberalistischen Meinungsgruppe und Partei in Frankreich die ersehnte Pressefreiheit, die sich jedoch nur auf deren eigene revolutionäre Presse erstreckte. Denn die gegnerischen konservativen, reaktionären und monarchistischen Blätter wurden gar bald von den neuen Machthabern unterdrückt und mußten ihr Erscheinen einstellen oder es ins Ausland verlegen. Ein noch besseres, weil jüngstvergangenes Beispiel für die Bedingtheit der Pressefreiheit, für die Unmöglichkeit einer unbedingten Pressefreiheit bietet die Geschichte des Liberalismus in Deutschland. Seine Presse, die im Gegensatz zur reaktionären Meinungsgruppe der konstitutionellen Monarchie stand, wurde von dieser häufig am Erscheinen und an der Verbreitung liberalistischer Gedanken behindert und kämpfte daher für Pressefreiheit. Nachdem der Liberalismus mit der Novemberrevolution 1918 endgültig zur Macht gelangt war, verkündete er, daß einem jeden Deutschen das Recht zustehe, seine Meinung offen in Wort, Schrift und Bild kundzutun. Damit schien das liberalistische Ziel der unbedingten Pressefreiheit ein für allemal erreicht zu sein. Allein es war nur Schein, die Wirklichkeit verhielt sich anders. Wohl hatten die verschiedengefärbten Meinungsuntergruppen des Liberalismus, also die sogenannten „staatserhaltenden Parteien", von den Deutschnationalen angefangen bis herüber zu den Kommunisten als den „politischen Kindern" der deutschen Nachkriegsrepublik, jetzt eine fast unbegrenzte Meinungs- und Pressefreiheit. Diese galt jedoch nicht für die im Gegensatz zum Gesamtliberalismus stehende Gruppenmeinung der Nationalsozialisten, denen die Verbreitung ihres Gedankengutes von der sich nun im Besitz der staatlichen Machtmittel befindlichen liberalistischen Gruppe nach allen Regeln der Kunst erschwert wurde. Denn der Liberalismus mußte sich, falls er sich nicht selbst aufgeben wollte, gegen die neu auftauchende gegnerische Meinung der nationalsozialistischen Partei mit allen Mitteln wehren und damit auch die unbedingte Pressefreiheit in eine bedingte verwandeln. Nachdem er durch die nationalsozialistische Weltanschauung und Meinungsgruppe besiegt und überwunden worden war, führte diese in richtiger Erkenntnis der Sachlage in Deutschland die Staatspresse ein, die eigentlich weiter nichts ist als die „zur Macht gelangte Gruppenpresse des Nationalsozialismus".

Aus der Pressegeschichte Deutschlands sowie anderer Staaten könnten noch zahlreiche Beispiele dafür angeführt werden, daß es eine unbedingte und unbeschränkte Pressefreiheit gar nicht gibt, daß die Verfechter jener liberalistischen Wahnvorstellung stets nur einem Trugbild nachgejagt sind. Sie sprachen wohl von Pressefreiheit, meinten aber selber nur Freiheit für die Äußerungen ihrer eigenen Gesinnungspresse, nicht für die der Gegner. Und einmal selbst im Besitz der staatlichen Gewalt, angegriffen von der Presse einer neu heranwachsenden Gruppenmeinung, handelten sie auch danach, d. h. sie schafften die angeblich bestehende Pressefreiheit ab. Auch in jenen Ländern, in denen heute die „wahre Demokratie und wahre Pressefreiheit" noch herrscht, ist von einer unbegrenzten, unbedingten Pressefreiheit in der Wirklichkeit des täglichen Lebens nur wenig zu spüren. Meinungstragende Gruppen der verschiedensten Art, denen wirtschaftliche, geldliche, politische oder sonstige Macht- und Druckmittel zur Verfügung stehen, sorgen hier dafür, daß ihnen etwa unbequeme oder schädliche Nachrichten und Meinungen niemals in der angeblich freien Presse geäußert und verbreitet werden. Nicht der Staat, sondern die Interessen der verschiedenartigsten Gruppen sind hier eben das höchste Gesetz für die Presse.

Die Neuordnung des Pressewesens in Deutschland hat nun jenes Trugbild von einer „freien" Presse in die Rumpelkammer verbannt. Der Nationalsozialismus hat an die Stelle der Pressefreiheit die Freiheit des ganzen Volkes gesetzt, als dessen Dienerin die Presse die ihr zugewiesenen Aufgaben zu erfüllen hat. So ist denn aus dem sich selbst genügenden Eigenzweck „Presse" ein Mittel der Staatsführung und der Volkserziehung geworden, wie es Adolf Hitler einst gefordert hat: „Wenn also irgendwo, dann darf gerade hier der Staat nicht vergessen, daß alle Mittel einem Zweck zu dienen haben; er darf sich nicht durch das Geflunker einer sog. „Pressefreiheit" beirren und beschwätzen lassen, seine Pflicht zu versäumen und der Nation die Kost vorzuenthalten, die sie braucht und die ihr gut tut; er muß mit rücksichtsloser Entschlossenheit sich dieses Mittels der Volkserziehung versichern und es in den Dienst des Staates und der Nation stellen."

5. Das Wesen der Kritik

„Die Kritik ist in der Tat eine geistige Notwendigkeit wie die Philosophie, die Kunst, die Geschichte: Sie hat etwas von den Eigenheiten einer jeden von diesen, ohne sich jedoch mit irgendeiner für eins zu erklären; sie nährt sich von ihnen und nährt sie ihrerseits; sie wird von ihnen beeinflußt und beeinflußt sie." Mit diesen Worten weist Luigi Tonelli[151] auf das Ver-

[151] Luigi Tonelli, La critica, Rom 1920, Seite 1.



hältnis hin, welches zwischen der Kritik und ihren Nachbargebieten besteht. Eine möglichst genaue Bestimmung dieses und eine Abgrenzung der Kunstkritik selber, ihre einzelnen Vorgänge, Auswirkungen und Bestandteile gegenüber der Kunstlehre und -wissenschaft, der Kunst- und Schrifttumsgeschichte sowie der Kunst wird ein Erkennen ihres eigentlichen Wesens erleichtern. Die Arbeiten und Werke über das Wesen der Kritik haben sehr häufig nur gewisse Teile oder Arten der Kunstkritik und deren Beziehungen zu ein oder zwei der genannten Gebiete untersucht, die richtigen Einzelergebnisse aber verallgemeinert und so Gesamtschlußfolgerungen gezogen, die oftmals völlig unhaltbar waren. Um jedoch eine möglichst helle Beleuchtung dieses ganzen Fragenbestandes zu erzielen, sollen auch die in derartigen Untersuchungen gemachten Ausführungen und Feststellungen beim Behandeln der Einzelfragen angeführt und berücksichtigt werden.

Gemäß den bisherigen Untersuchungen muß das schriftstellerische Erzeugnis der Kritik als eine Wiedergabe der mittels eines Kunstwerkes in der Kritikerpersönlichkeit hervorgerufenen Gegenregungen durch dieselbe auf schriftstellerischem Wege bezeichnet werden. Zu einer ähnlichen Erkenntnis kommen auch Emil Kritzler[152] und Martin Friedland[153]. Dieses Widerwirken des Kritikers, welches auf Reizung seiner geistig-typischen Schichtungen beruht, kann — wie dies Adolf Bartels gegenüber einer bestimmten Teilart tut[154] — aufgefaßt werden als eine Lebensbetätigung „wie die andern auch, mit dem Schaffen durch die Natur der Dinge untrennbar verbunden und darum auch berechtigt, Raum auf den weißen Bogen zu beanspruchen, auf denen sich ein guter Teil des modernen Lebens abspielt". Und zwar besteht die Möglichkeit, daß es sich in drei verschiedenen Arten, einzeln und auch nebeneinander, äußert: in dem mehr zwangsläufigen Auslösen von gewissen Betätigungsvorgängen durch das Kunstwerk sowie dem bewußteren Zergliedern und Beurteilen desselben. Es kann damit diese Lebensbetätigung des Kritikers als „Fähigkeit der Reproduktion künstlerischer Weltempfindung durch den Genuß"[155], als „heilige Wollust des Begreifens"[156], als „auswählende oder beurteilende Tätigkeit eines Subjektes mit Beziehung auf ein oder mehrere Objekte"[157], getrennt oder zusammen, in Erscheinung treten. Das Wie aber wird freilich immer von der Veranlagung der Kritikerpersönlichkeit abhängen.

---

[152] Emil Kritzler a. a. O. Seite 1.

[153] Martin Friedland a. a. O. Seite 120 f.

[154] Adolf Bartels, Kritiker und Kritikaster, Seite 14.

[155] Dr. Karl Storck a. a. O. Seite 644.

[156] Vgl. Anmerkung 104.

[157] Dr. Friedrich Mahling a. a. O. Seite 3.

Kritik und Kunstgeschichte

Ein genau festgelegter Unterschied zwischen der Erscheinungsgattung der Kunstkritik und derjenigen der kunst- und schrifttumsgeschichtlichen Betrachtung und Untersuchung über das Kunstwerk läßt sich zunächst schwer feststellen. Dies rührt daher, daß beide oft ineinander übergehen können und sich in bestimmten Fällen oftmals decken. Wo eine Unterscheidung gemacht wurde, handelte es sich meistens um eine Verschiedenheit von Kunstgeschichte und einer gewissen Kritikart, nicht aber um einen Gattungsunterschied. Die erstere Art der Unterscheidungen läßt sich ja im allgemeinen sehr viel leichter herausstellen.

Eine nahe Verwandtschaft zwischen beiden Erscheinungsgattungen tritt schon hinsichtlich ihrer berichtenden Bestandteile zutage: Diese können ebenso wie in der Kunstkritik auch bei der kunstgeschichtlichen Abhandlung äußerlich-formhaft oder inhaltlich-gestaltend sein. D. h. die letztere kann beispielsweise ausschließlich nur über rein äußerliche Tatsachen und Umstände des Kunstgegenstandes berichten oder aber auch versuchen, den Leser auf eindrucksschilderndem Wege über Art und Wesen desselben aufzuklären. Des weiteren besteht die Möglichkeit, daß bei beiden der Berichtsstoff gleichgeartet ist, daß also eine weitere bzw. engere Stoffauswahl stattfindet. Das gilt auch für Zergliederung und Urteilsfällung innerhalb der Kunstkritik und Kunstgeschichte, deren Urteile ebensogut äußerlich-formhaft wie inhaltlich-gestaltend zu sein vermögen. Die hierbei verwendeten Maßstäbe und Wertmesser können ebenfalls dieselben sein. Und so führt denn auch August Wilhelm Schlegel[158] den Zusammenhang der Kritik, welche nach seiner Ansicht das verbindende Mittelglied zwischen Kunstlehre und -geschichte bildet, mit dieser auf Verwendung kunstgeschichtlicher Vergleichsgegenstände durch die erstere zurück. In einem solchen Falle, also bei Benutzung von nur derartigen umweltsbedingten Maßstäben und der sich daraus ergebenden Art der weiteren Stoffauswahl, nämlich des Gebietes „Das Kunstwerk in seinem Verhältnis zur Umwelt", wird die Kritik völlig einer kunstgeschichtlichen Abhandlung gleichzuschätzen sein. Wenn andererseits der Kunstgeschichtler einen Kunstgegenstand unter dem Gesichtspunkt seiner eigenen Weltanschauung betrachtet und beurteilt, wie dies bei einer jeden Geschichtswertung der Fall sein wird, so kann sich sein Urteil in keiner Weise von dem entsprechenden eines Kritikers unterscheiden. An Hand dieser Belege läßt sich feststellen, daß eine Verwandtschaft zwischen Kunstgeschichte und Kunstkritik insoweit vorliegt, als ihre Einzelerscheinungen grundsätzlich die gleichen Arten, Bestandteile und Teilkräfte aufweisen können. Daran wird auch das Vorhandensein jener

---

[158] Dr. Emil Sulger-Gebing, Die Brüder Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst, München 1897, Seite 83.



weitverbreiteten Gattung von hauptsächlich lebensschildernden Kunst- und Schrifttumsgeschichten nichts ändern. Die in den Ausführungen von Adolf Bartels[159] festgestellte Verschiedenheit darf nicht verallgemeinert und auf die Gattungen der Kunstgeschichte und Kunstkritik ausgedehnt werden. Denn sie besteht nur zwischen einer von Bartels angeführten Kritikart, der „darstellenden oder nachschaffenden", und einer gewissen kunst- bzw. schrifttumsgeschichtlichen Erscheinungsform. Sie äußert sich hauptsächlich in einer Verengung und Beschränkung des Stoffgebietes für Bericht, Zergliederung und Urteil, sowie der entsprechenden Maßstäbe und Wertmesser auf seiten dieser Kritikart gegenüber der Kunstgeschichte: Mit der sogenannten geschichtlichen Kritik, dem Untergrund der durchschnittlichen Schrifttumsgeschichte, welche die Kunstwerke aus Anregungen anderer Kunstwerke und den Künstler aus den Nachrichten über sein Leben erklären wolle, habe diese darstellende Kritik nichts zu tun. Sie gehe durchaus auf das Wesen, schaffe dieses frei nach und opfere nicht das Kunstwerk und den Künstler auf, um das Werden oder gar das einer „Zeit" zu erklären. Hier liege auch die Grenze der Kritik: sie solle allerdings die Bedeutung eines Kunstwerkes, eines Künstlers in seinem Kreise, auch die Bedeutung des Kreises für die weiteren feststellen. Aber die zusammenhängende Galerie der Künstlerpersönlichkeiten und weiter die nationale Kunstgeschichte als den sicheren Unterbau der großen Geister- und Seelengeschichte der Menschheit zu schaffen, müsse sie doch dem geborenen Geschichtsforscher, der freilich den geborenen Kritiker voraussetze, überlassen.

Wie die letzten Ausführungen zeigen, läßt sich eine allgemeine Unterscheidung zwischen den Gattungen der Kunst- und Schrifttumsgeschichte sowie der Kritik auf dem eingeschlagenen Wege schwerlich durchführen. Eine solche ist nur dann möglich, wenn die letztere als Teil derjenigen Erscheinung betrachtet wird, welche sich ihrer als Mittel bedient und ihr einen sie besonders bezeichnenden Stempel aufdrückt, nämlich der Zeitung. Das Besondere, was die Zeitungskritik von der Kunstgeschichte unterscheidet, ist ihre Tagesgebundenheit, ein Merkmal, das sich in fast allen ihren Bestandteilen, Arten, Formen und Auswirkungen äußert. „Beide, der Kunsthistoriker und der Kunstkritiker haben denselben Stoff: das künstlerische Schaffen. Aber jener befaßt sich mit dem Gewordenen, dieser mit dem Werdenden; ja man sagt vielleicht noch besser: mit dem Werden selbst[160]." Als eines der wichtigsten Kennzeichen, welches der Zeitungskritik durch ihre Tagesgebundenheit verliehen wird, ist die Zeitgemäßheit und Tagesbedeutsamkeit (Aktualität) zu nennen. Diese besteht nach der Erklärung von

[159] Adolf Bartels a. a. O. Seite 93 f.

[160] Albert Dresdner, Die Kunstkritik, ihre Geschichte und Theorie, München 1915, Seite 9 f.

Emil Dovifat[161] in der möglichst schnellen Vermittlung von jüngstem Gegenwartsgeschehen an den Leser. Nach der Auffassung von Karl d'Ester gibt es nun zwei Arten der Tagesbedeutsamkeit, welche beide für Kunstkritik und Kritiksparte möglich sind: Die unmittelbare äußert sich beispielsweise in der sogenannten Nachtkritik, die mittelbare in einem Wieder-aktuellwerden irgendeines Kunstgegenstandes, der beispielsweise seiner Entstehung nach nicht mehr unter das jüngste Gegenwartsgeschehen fällt, aber aus mannigfaltigen Gründen neuen Gegenwartswert für den daran anteilnehmenden Leser gewinnen kann (z. B. das Auffinden eines verschollen gewesenen Kunstwerkes). Durch ihre Tageslebendigkeit, durch das Anschließen an ein bestimmtes, mittelbar oder unmittelbar gegenwartverbundenes Geschehen innerhalb des Kunstlebens und der Kunstwelt unterscheidet sich also die Zeitungskritik von der Kunstgeschichte. Als Folge dieser Tagesbedeutsamkeit und -gebundenheit ist für die erstere eine durchschnittliche Beschränkung ihres Stoffes zu verzeichnen, welche sich darin äußert, daß dieser nur durch die Einzahl oder eine geringe Mehrzahl von Ereignissen um Künstler, Kunstwerke usw. gegeben wird. Die Kunstgeschichte aber dagegen befaßt sich mit einer Vielzahl von Kunstgegenständen innerhalb eines meist zeitgeschichtlichen Rahmens. Darauf weisen auch die schon oben angeführten Worte von Adolf Bartels hin. Es besteht allerdings die Möglichkeit, daß diese Beschränkung gelegentlich auch durchbrochen werden kann. Im allgemeinen aber wird sie infolge der großen Wahrscheinlichkeit ihres Auftretens die Zeitungskritik gegenüber der Kunstgeschichte stets als besondere Gattung kennzeichnen. Denn die letztere ist ja durch ihren Mangel an ausgesprochener Aktualität einer solchen Beschränkung nicht unterworfen. Die Zeitgemäßheit der Zeitungskritik offenbart sich auch entsprechend an ihren einzelnen Bestandteilen bzw. den durch diese bedingten Kritikarten. So werden beispielsweise die Berichtsbestandteile innerhalb der Zeitungskritik gegenüber denjenigen der Kunstgeschichte dem Leser meistenteils vielmehr Neuigkeitswert bieten. Dagegen könnte nun aber eingewendet werden, daß andererseits infolge einer mittelbaren Gegenwartsverbundenheit dieser Neuigkeitswert des zeitungskritischen Berichtes gelegentlich auch für viele Leser fehlen wird. In diesem Falle aber macht sich ein zweites Wesensmerkmal der Zeitung, nämlich ihre Öffentlichkeit (Publizität), welche sich auch auf die Kritik erstreckt, bemerkbar: Gemäß ihrer größeren und ausgedehnteren Öffentlichkeit und der dadurch bedingten größeren Lesermassen wird die Möglichkeit des Neuigkeitswertes bei den Berichtsbestandteilen der Zeitungskritik für eine zumindest verhältnismäßig größere Leser-

[161] Emil Dovifat a. a. O. I, Seite 9 ff. Vgl. auch Otto Groth a. a. O. Band 1, Seite 49 f., 171 ff.



masse bestehen, als dies bei der Kunstgeschichte der Fall ist. Und das gilt für das Vorhandensein einer mittelbaren ebensogut wie für das einer unmittelbaren Tagesbedeutsamkeit. Durch eine gleiche Art der Kennzeichnung ihres Stoffes zeichnet sich vor der Kunstgeschichte auch Zergliederung und Urteil der Zeitungskritik aus, worauf das sogenannte Instanzenverhältnis zwischen kunstgeschichtlichem und kunstkritischem Urteil zurückzuführen ist. Man hat häufig dieses als vorletzte, jenes als letzte Instanz bezeichnet[162]. Noch genauer aber, und dem Kern der Sache näherkommend, ist folgende Feststellung über das Verhältnis zwischen beiden Urteilsarten bzw. zwischen dem Kunstgeschichtler und dem Kritiker als Richter: Selber Instanz, sei der letztere mit seinem Urteil samt den Kunsterzeugnissen, die er bespricht, späteren Instanzen unterworfen, immer wieder, falls der geistige Kern seiner Arbeit oder ihres stofflichen Vorwurfes sich dessen lohne. Urteile seien gestern richtig gewesen, heute seien sie falsch, morgen wiederum richtig und umgekehrt. Es sei dies kein Kreislauf, der sich schließe, es sei vielmehr ein Lauf in Spiralen[163].

Als echtes Kind der Zeitung hat die Kunstkritik dem Leser gegenüber gewisse Aufgaben zu erfüllen, die der Kunstgeschichte ihrer Natur nach ziemlich fremd sind und die ihrerseits wieder auf die Tagesgebundenheit jener verweisen: Es sind die zeitungsgemäßen Zweckbestimmungen. Zwar kann auch durch eine kunstgeschichtliche Abhandlung beispielsweise eine Nachrichtenvermittlung für den Leser stattfinden. Allein es trägt die Kunstgeschichte niemals ein derart ausgesprochenes und zweckbestimmtes Nachrichtengepräge, wie es Kritiksparte und Zeitungskritik im allgemeinen aufweisen: „Die Kritik ist der Nachrichtenvermittlung gleichwertig[164].“ Die bei der kunstgeschichtlichen Abhandlung mögliche Nachrichtenvermittlung ist also, wenn man sich auf die geistige Typenlehre bezieht, größtenteils nur durch die Forderungshaltung des Lesers, nicht aber durch das Werbungsgepräge des schriftstellerischen Erzeugnisses bedingt. Dagegen treten aber bei der Zeitungskritik fast stets beide Haltungsarten zusammen auf, wenngleich auch hier Ausnahmefälle durchaus möglich sind. Das gleiche gilt auch für die zeitungsmäßigen Zweckbestimmungen der Unterhaltung und Meinungswerbung. Gerade die letztere kennzeichnet die Zeitungskritik am deutlichsten. Denn diese ist ja oft eine durch den Kritiker auf schriftstellerischem Wege öffentlich-werbend zum Ausdruck gebrachte kunstanschauliche Gruppenmeinung. Zwar läßt sich auch innerhalb der kunstgeschichtlichen Abhandlung eine Art meinungswerbender Wirkungsmöglichkeit feststellen. So kann eine

[162] So z. B. Martin Friedland a. a. O. Seite 120.

[163] Fritz Engel, Ars suprema lex. Deutsche Presse, 15. Jg. 1925, Nr. 47/48, Seite 19.

[164] Ernst Meunier — Hans Jessen, Das deutsche Feuilleton, Berlin 1931, S. 99.

solche ja z. B. aus dem Streit verschiedenartiger kunstgeschichtlicher Ansichten oder Wertungen untereinander heraus möglich werden. Jedoch wird sie sich immer von einer ebensolchen, in der Zeitungskritik liegenden, durch drei Merkmale unterscheiden. Erstens nämlich sind Stoff und Gegenstände der Meinung, für die geworben werden soll, bei der Zeitungskritik verhältnismäßig aktueller als bei der Kunstgeschichte. Zweitens ist bei der ersteren infolge verhältnismäßig größerer und ausgedehnterer Öffentlichkeit (und daher Zugänglichkeit) die Wirkungswahrscheinlichkeit und -ausdehnung entsprechend größer. Und drittens ist, in gewissem Zusammenhang mit dem zweiten Merkmal, auch die Gruppe, für deren Meinung geworben wird, verhältnismäßig zahl- und umfangreicher. Es können wohl die den zeitungsgemäßen Zweckbestimmungen entsprechenden Ziele auch vermittels einer kunstgeschichtlichen Abhandlung beim Leser erreicht werden. Aber eine auf jene Wirkungsmöglichkeiten gehende Zielstrebigkeit, wie sie durch die Tages- und Öffentlichkeitsgebundenheit bei der Zeitungskritik bedingt ist, liegt dem Wesen der Kunst- und Schrifttumsgeschichte durchaus fern. Das zeigt sich auch im Unterschied der Formengestaltung von literarischen Erzeugnissen beider Gattungen, d. h. in den journalistischen Stilformen der Zeitungskritik. Denn diese sind gleichfalls gegenüber denen der Kunstgeschichte durch ihre Zweckbestimmtheit und auch Tagesgebundenheit hinreichend gekennzeichnet.

Außer diesen Kennzeichen[165] gibt es aber noch andere, welche ebenfalls die Zeitungskritik von der Kunstgeschichte unterscheiden. Auch sie lassen sich auf das Wesen der Zeitung als Urheberin zurückführen und liegen hauptsächlich auf dem Gebiete der von ihr ausgehenden gesellschafts-wirtschaftlichen und kunstpolitischen Wirkungen innerhalb des täglichen Lebens. Durch die Kräfte der Nachrichtenvermittlung und Meinungswerbung, verstärkt durch ihre Öffentlichkeit, Zugänglichkeit, regelmäßige Erscheinungsweise (Periodizität) und auch Tageslebendigkeit, vermag nämlich die Kunstkritik in wirtschaftlicher Beziehung auf den Leser als Kunstverbraucher einzuwirken[166]. Und zwar sind dies solche Wirkungen, wie sie eigentlich im Aufgabenbereich der Anzeige und des Werbewesens liegen, die ja letzten Endes gleiche Mittel zum Erreichen ihrer Ziele benutzen. Damit soll aber nun nicht gesagt werden, daß Zeitungskritik und Kundenwerbung hinsichtlich

---

[165] Über die nachteiligen Einwirkungen von seiten der Zeitung auf die Kritik, wie sie sich infolge einer oft überspannten Aktualität beispielsweise in der Nachtkritik und in der Oberflächlichkeit der Ausführung bemerkbar machen, führt Max Brod in seinem Aufsatze: Von Gesetzmäßigkeiten der Kritik. Die weißen Blätter, 1. Jg. Leipzig 1913/14, Nr. 2, mehreres an.

[166] Vgl. hierzu auch die Angaben über den Unterschied zwischen Kritik und Literaturgeschichte von Sigmund von Lempicki a. a. O. Seite 502.



dieser gleichen oder ähnlichen Wirkungsmöglichkeit auch ihrem Wesen nach zusammenfallen. Man kann vielmehr die Kritik als Gegenerscheinung zum Anzeige- und Werbewesen innerhalb des Kunstlebens bezeichnen, da sie ja nicht vom Kunsterzeuger, sondern von dritter Seite, dem Kritiker ausgeht und ausgehen soll. Die genannten Wirkungen aber dehnen sich über den Leser hinaus aus und machen sich schließlich auch beim Künstler als Kunsterzeuger und -absetzer dadurch bemerkbar, daß sie in seine Laufbahn und in seinen wirtschaftlichen Daseinskampf fördernd oder hemmend eingreifen. Das trifft weiterhin auch für die am Kunstwerk wirtschaftlich beteiligten, kunstumsetzenden Kreise zu. Und so kann man diese, jedoch nicht zu über- und unterschätzende Wirkungsmöglichkeit der Kunstkritik in der Presse als eine (gesellschafts-wirtschaftlich) regelnde und festsetzende bezeichnen. Durch Gebrauch und Verwendung der erwähnten Mittel ist es dann der Zeitungskritik außerdem noch möglich, in das öffentliche, allerdings meist ortsbeschränkte Kunstleben einzugreifen. Das heißt, sie kann im Tagesleben eine Kunstpolitik treiben, welche in ihren Endzielen mit der von ihr öffentlich vertretenen kunstanschaulichen Gruppenmeinung übereinstimmt[167] und wirksam zum Verallgemeinerungsvorgang und zum Allgemeingutwerden der entsprechenden Kunstanschauung beiträgt. Auf die Kunstpolitik, wie sie seitens des „Völkischen Beobachters" während seiner Kampfzeit verfolgt wurde, ist bereits zu Anfang dieser Arbeit hingewiesen worden. Ihre Art und auch ihr Vorgehen läßt sich am besten an Hand der im II. Teil angeführten Beispiele und Belege erkennen. Die Grundgedanken, welche in dieser Kunstpolitik zutage treten, beruhen auf den beiden Pfeilern der nationalsozialistischen Kunst- und Weltanschauung, auf dem nationalen und dem sozialen Element. Und hier liegt denn auch der Berührungs- und Übergangspunkt von der Kunst- zur Sachpolitik des Nationalsozialismus und seiner Presse, wie dies Dr. Hans Buchner vornehmlich für die Rassenfrage festgestellt und erklärt hat: Die Judenfrage in der Kunst schlage eine Brücke von der Kunstpolitik über die Kulturpolitik zur Realpolitik. An sich auseinanderstrebend würden hier drei Strahlen im Brennpunkt einer Weltanschauung zusammentreffen, die gegenwärtig zu den am heißesten umstrittenen zählten: im Nationalsozialismus, nicht nur als staatenbildender Urzelle, sondern auch als Lebensgefühl Voraussetzung jeder Kunstlehre[168].

Gegen die bisherigen Ausführungen könnte der Einwand erhoben werden, daß die festgestellten Verschiedenheiten sich auch nur wieder auf eine bestimmte Kritikart, nämlich auf die Zeitungskritik einerseits und die Kunst-

[167] Vgl. hierzu die Ausführungen von Hanns Eisler, Zeitungskritik. Melos, 8. Jg. 1929, Heft 3, Seite 113 f., Kurt Weill a. a. O. Seite 110 und Albert Dresdner a. a. O. Seite 15.

[168] Siehe Seite 96.

geschichte andererseits beziehen würden. Dem ist jedoch entgegenzuhalten, daß unter die Gattung der Kunstkritik ausschließlich die Wiedergaben der mittels eines Kunstwerkes in den Kritikern hervorgerufenen Gegenregungen durch dieselben auf schriftstellerischem Wege fallen. Und diese kritischen Wiedergaben sind innerhalb der literarischen Erscheinungswelt nur in Zeitungen und Zeitschriften sowie noch in gelegentlichen öffentlichen Einzelerscheinungen (Broschüren, Streitschriften und dgl. mehr) aufzufinden. Von diesen sind die beiden ersten ihrem Wesen nach sehr nah verwandt, denn die Zeitschrift weist gleiche — wenn auch beschränktere und nicht alle — Wesensmerkmale der Zeitung auf[169]. Durch ihre, gegenüber der Zeitung zwar durchschnittlich geringere Tagesgebundenheit, Öffentlichkeit und regelmäßige Erscheinungsweise unterscheidet sie sich aber von den oben genannten Einzelerscheinungen, die ihrerseits wieder samt Inhalt zur Gattung der Kunstgeschichte überleiten oder auch gehören können. Demgemäß wird auch die Zeitschriftenkritik gleiche oder ähnliche, in einigen Fällen allerdings beschränktere Eigenschaften vorweisen können, wie sie die Zeitungskritik von der Kunstgeschichte trennen. Die in Zeitung und Zeitschrift auftauchenden Kritiken können also gegenüber der Kunstgeschichte auf ein und dieselbe Stufe gestellt werden. Sie bilden, abgesehen von den Ausnahmefällen jener Einzelerscheinungen, die ganze und eigentliche Gattung der Kunstkritik, die sich von derjenigen der Kunst- und Schrifttumsgeschichte durch die oben namhaft gemachten Merkmale unterscheidet.

Kritik und Kunstlehre

Kunsttheorie und Kunstkritik scheiden sich grundsätzlich voneinander, auch dort, wo sie scheinbar ineinander übergehen. Denn die Kritik muß stets als Wiedergabe der mittels eines Kunstwerkes in der Kritikerpersönlichkeit ausgelösten Gegenregungen durch dieselbe auf schriftstellerischem Wege bezeichnet werden. Die Kunstlehre dagegen ist als versachlichte Teil- und Sonderlehre einer Kunstanschauung ihrem Wesen nach immer begriffliche Ausdrucksform einer geistig-typischen Schichtung, welche die Stellung eines Menschen zur Kunst bestimmt. Ihr Berührungspunkt mit der Kunstkritik liegt darin, daß diese einzelne Kunstwerke an Hand von verschiedenartigen Vergleichsgegenständen untersucht, wie sie in Kunstanschauung und Kunstlehre enthalten und verkörpert sind. „Jede Kunstkritik, die überhaupt diesen Namen verdient, stellt an sich ein kunsttheoretisches Dokument dar. In jeder wird irgendwie eine grundsätzliche Auffassung von Kunst erkenn-

[169] Vgl. hierzu Karl d'Ester, Zeitungswesen, Breslau 1928, Seite 105 f. und Emil Dovifat a. a. O. I, Seite 10 f.



bar[170]." Denn vornehmlich für Zergliederung und Urteilsfällung gebraucht der Kritiker Maßstäbe und Wertmesser, die ihm durch seine Kunstanschauung und Kunstlehre gegeben sind. Betrachtet man nun dieses Hineinspielen der Kunstlehre in die Kritik an Hand des Beispieles eines Kritikers, der von ihm vertretenen Kunstlehre sowie seiner Kunstkritik unter dem Gesichtspunkt der geistigen Typenlehre, so ergibt sich folgendes: Die Kunstlehre des Kritikers ist die gedankliche Ausdrucksform einer bestimmten seiner Schichtungen, die ihn in seiner Allgemeinstellung zur Kunstwelt als einen gewissen Typ kennzeichnet. Dagegen ist seine Kritik, insofern sie seine Kunstlehre und damit letzten Endes die entsprechende Schichtung als Maßstab oder Wertmesser benutzt, eine sinnfällige und körperhafte Ausdrucksform. Sie ist der wesenhafte Niederschlag derjenigen Vorgänge, Wirksamkeiten und Vergleiche, welche durch die unmittelbare Berührung und Beziehung zwischen der genannten Schichtung einerseits und einem oder einigen Kunstwerken bzw. deren Bestandteilen andererseits ausgelöst und verursacht worden sind. Ein Unterschied zwischen Kunstlehre und Kunstkritik besteht demnach auch dort, wo sie anscheinend zusammenfallen und ineinander übergehen. Und zwar liegt er in den Eigenschaften bzw. Punkten der begrifflichen Ausdrucksform und der allgemein-lehrtümlichen Stellungnahme zur Gesamtheit der Kunst auf seiten der Kunstlehre gegenüber denjenigen der sinnfälligen Ausdrucksform und der anwendend-tätlichen Beziehung und Einstellung zu einem bestimmten Kunstwerk auf seiten der Kritik: also schließlich in der „Theorie" und in der „Praxis". Diese Verschiedenheit könnte, allgemein gehalten, auch so ausgedrückt werden, daß die Kunstkritik im Gegensatz zur Kunstlehre unter der Losung „Heran an das Kunstwerk!" wirkt und arbeitet.

War das oben genannte Hineinspielen der Kunstlehre in die Kritik, das Herantragen von kunstwissenschaftlichen Maßstäben und Wertmessern an das dingliche Kunstwerk vornehmlich von seiten der ersteren aus bedingt, so vermag umgekehrt auch auf diese seitens der letzteren aus eine gewisse Tätigkeit bzw. Einwirkung ausgehen. Es besteht nämlich die Möglichkeit, daß der Kritiker nach erfolgter Aufnahme eines zumeist neuartigen Kunstgegenstandes in seiner Zergliederung und Urteilsfällung neue Feststellungen über dasselbe machen kann. Und zwar solche, die sich auf die Kunstwerksglieder und ihr Verhältnis zu jener geistig-typischen Schichtung, welche ihre begriffliche Ausdrucksform in der vom Kritiker vertretenen Kunstlehre findet, erstrecken. Daraus können sich dann für die letztere bisher noch unbekannte Schlüsse, Erkenntnisse und Erklärungen ergeben. Diese Möglichkeit kann vorzüglich im Entstehungsverlauf und Entwicklungsgang einer Kunstlehre ein-

[170] Albert Dresdner a. a. O. Seite 11.

treten. Es wird dann also in einem solchen Falle die Kunstkritik ihrerseits auf die Kunstlehre einwirken. Und das insoweit, als sie zu deren Verallgemeinerung, Ausbau und Allgemeingut-Werden (und damit auch zu demjenigen der Kunstanschauung, aus welcher die betreffende Lehre hervorgegangen ist) im Wirklichkeitsleben beiträgt. In diesem Sinne haben wohl auch die Worte August Wilhelm Schlegels[171] zu gelten, daß die kritische Widerwirkung eigentlich ein beständiges Versuchserproben sei, um auf wissenschaftlich-lehrmäßige Sätze zu kommen.

Kritik und Kunst

Eine der belangreichsten und wichtigsten Fragen innerhalb des Gesamtproblems der Kritik ist unzweifelhaft deren Stellung und Verhältnis zur Kunst. Eine restlose Klärung und Lösung dieser Frage wäre vielleicht dann möglich, wenn es gelänge, das Wesen der Kunst einwandfrei festzustellen und es mit dem der Kritik zu vergleichen. Da aber eine derartige Untersuchung den Rahmen der vorliegenden Arbeit vollkommen sprengen würde, so muß sich diese notwendigerweise auf die Behandlung von Einzelfragen des Gebietes „Kunst und Kritik" beschränken. Und zwar handelt es sich hier hauptsächlich um den Versuch, den in einem umfangreichen Schrifttum aufgeworfenen Stoff der „schöpferischen", „gegenschöpferischen" oder „nachschaffenden" Kritik unter Heranziehen verschiedenartigster Gesichtspunkte, Ansichten und Belege zu betrachten und seine Behandlung, wenn möglich, zu einem Abschluß zu bringen.

Aus dem Individualismus des jüdischen Liberalismus heraus hat sich folgerichtig und notwendigerweise das „l'art pour l'art" entwickeln müssen. Und so konnte es auch nicht ausbleiben, daß alsbald das Gesetz vom Eigenzweck der Kritik, das entsprechende „Kritik um der Kritik willen" feierlichst in der jüdisch-liberalistischen Presse proklamiert wurde. Die vermeintliche Selbständigkeit und Selbstherrlichkeit der Kunstkritik stand im Zusammenhang mit der Werteinschätzung dieser gegenüber der Kunst und fand ihren Gipfelpunkt in dem Satze, daß Kritik selber Kunst, ja sogar Überkunst sei. Die Entstehung dieser Ansicht wurde noch durch den gleichzeitig einsetzenden, allmählich beginnenden Niedergang der Kunst begünstigt und unterstützt. Und auch dieser war im Grunde genommen seinerseits wieder durch das Wort von der „Kunst um der Kunst willen", durch die seitens der liberalistisch-individualistischen Lehre künstlich von oben herab herbeigeführten Entwurzelung der Kunst aus ihrem natürlichen Nährboden bedingt worden. Die Kunst verlor ihren Zusammenhang mit dem Volke, d. h. mit dessen rassischen kunst- und kulturschöpferischen Bestandteilen und mußte, zuerst auf

---

[171] Dr. Emil Sulger-Gebing a. a. O.

sich selber angewiesen, schließlich aus art- und rassefremden Boden ihre Nährsäfte ziehen. Die Folge war, daß sie die wunderlichsten Blüten trieb und die entartetsten Früchte zeitigte (Juden- und Niggerkunst). Diese „Eroberung“ der Kunst und ihrer Welt durch den Liberalismus erstreckte sich dann schließlich auch auf die Kunstkritik. Während in England Oscar Wilde den Satz aufstellte: „Kritik ist eine schöpferische Kunst. Ich würde die Kritik ein Schaffen aus Geschaffenem nennen.“, kamen in Deutschland die Rassegenossen und kritischen Nachfahren des „kritischen Dichters“ Heinrich Heine zu einem noch übertriebenerem Ergebnis[172]. Der jüdische Kritiker Franz Servaes[173] schrieb in der Einführung seiner „Praeludien“ über das Verhältnis des Kritikers zum Künstler: „Der Kritiker lächelt. Ihm sind die Künstler im Grunde nichts anderes als — Rohmaterial zur Ausübung seiner Kunst: ja so stolz empfindet die „Kritikerseele“, Ihr Künstler! Frech, nicht wahr? Aber es ist ihr unbezwinglicher Trieb! Das feinste Material, das es gibt, ist ihr gerade fein genug, sich darin zu betätigen. Euer Material, Ihr Künstler — doch nun werd' ich größenwahnsinnig! — ist ihr im Grunde ... noch zu grob!“ Und der Jude Alfred Kerr[174] sagt in der Einleitung zur mehrbändigen Sammlung seiner Kritiken (nach seiner eigenen Ansicht gab es „in Deutschland kein Stück so konzentrierten Schrifttums wie dieses Werk“!): „Der Glaube war mir bei alledem eingebannt an den höchsten Flug der Kritik. Sie ist in dieser Welt das Oberste: wenn sie auch Kunst ist.“ — „Fortan ist zu sagen: Dichtung zerfällt in Epik, Lyrik, Dramatik und Kritik.“ — „Der wahre criticus ist ein nicht unzurechnungsfähiger Dichter.“

Wenn auch Kerr und Servaes in ihrer echt jüdischen Überschätzung des Kritisierens gegenüber dem künstlerischen Schaffen zu einem fast gleichen Endergebnis gelangen, so ist doch der Anlaß und Weg dazu bei einem jeden verschieden. Er ist bedingt durch diejenige Art der Kritik, welche jeweils von ihnen als zumindestens der Kunst ebenbürtig angesehen und eingeschätzt wird. Auf die Entstehung der einen Richtung, welche die nach dem Baudelaireschen Muster gestaltete Kritik, also die vornehmlich eindrucksschildernde im feuilletonistischen Gewande, dem Kunstwerk gleichsetzt, wurde schon ein-

[172] Diese „schöpferische“ Kritik erlebte ihre Blüte vornehmlich innerhalb der jüdisch-liberalistischen Presse und fand auch dort ihre bedeutendsten Vertreter. Vgl. hierzu die Ausführungen über die jüdische Kunstkritik von Walter Eggert, Die literarische Kritik. Literarische Warte, 2. Jg. München 1900/01, Heft 11; ferner auch Anton Meister, Die Presse als Machtmittel Judas, 2. erweiterte Auflage, München 1931, sowie Heinrich v. Treitschke, Bilder aus der deutschen Geschichte, Band II, Leipzig 1908, Seite 156 f.

[173] Franz Servaes, Praeludien, Berlin-Leipzig 1899, Seite 14 f.

[174] Alfred Kerr, Die Welt im Drama, Band 1, Berlin 1917, Einleitung, Seite VI.

mal hingewiesen. Dagegen ist die Kerr'sche Richtung der Ansicht, daß nur diejenige Kritik, welche im Gegensatz zur eindrucksschildernden in der Hauptsache zergliedernd und urteilend vorgeht („Ein Nur-Impressionist könnte sich als Kritiker begraben lassen."), Kunst bzw. Überkunst sei. Diese Meinung und Einschätzung der Kritik läßt sich ihrem letzten und eigentlichen Ursprung nach auf Ausläufer der Hegelschen „Ideen"-Lehre zurückführen. Denn nach dieser ist ja das Kunstwerk die Darstellung einer „Idee", welche sich auch anderweitig und außerhalb des Kunstwerkes begrifflich fassen läßt. In diesem Sinne schreibt auch der Jude Maximilian Harden[175] über Kritiker und Künstler: „Beide suchen Gedanken klaren, fortwirkenden Ausdruck zu geben und Menschen zu gestalten; den Stoff holt der eine — manchmal — aus dem Leben, der andere aus dem Kunstgebilde." Um aber das „Ideelle", das Gedankliche, das Wesentliche aus dem Kunstgegenstand herauszuschälen, es dann noch einmal begrifflich zum Ausdruck bringen zu können, bedarf der Kritiker in Besonderheit der Zergliederung. Und in diesen beiden Kernpunkten, in der Zergliederung, in der begrifflichen Ausdrucksgestaltung, sieht der Anhänger dieser Richtung die eigentliche künstlerisch-schaffende Tätigkeit des Kritikers, die ihn für den Künstler zum „Kollegen in Apoll" stempelt. Dementsprechend unterscheidet denn auch Cornelius Bronsgeest[176] die Künstler in „ausübende" und in „Kritiker". Ihre letzte Ursache und auch Begründung findet dieser Satz von der „schöpferischen" Kritik darin, daß die zergliedernde und begrifflichen Ausdruck gestaltende Tätigkeit des Kritikers auf den wissenschaftlich-kritischen Trieb zurückführt und dieser dem künstlerisch-gestaltenden zur Seite gestellt wird, wie das zum Beispiel der Jude Julius Bab[177] tut: Der Kritiker von wirklichem Beruf solle endlich den hochmütigen Künstlerwahn zerbrechen, als ob die kritische, d. h. die begriffssprachliche Äußerungsform des Menschengeistes etwas Zweitklassiges sei, das seinen Wert erst dadurch erhalte, daß es der künstlerischen Äußerungsart nütze. Im kritischen Schaffen ringe ein selbständiger Geist ebenso machtvoll um Ausdruck, um Selbstentfaltung, wie in einer Kunstform. Er wolle dem künstlerischen weder dienen noch ihn nachahmen; vielmehr wolle er wie jener die Welt noch einmal geben — aber in seinen besonderen Zeichen, in den Zeichen begrifflichen Denkens. Gleich ursprünglich und gleich groß stehe von Anbeginn neben dem künstlerisch-gestaltenden der philosophisch-kritische Trieb in der Menschheit. Was wir im engeren Sinne „Kunst-Kritik" nennen würden, das habe Sinn und

---

[175] Maximilian Harden, Kampfgenosse Sudermann, Berlin 1903, Seite 29 f.

[176] Cornelis Bronsgeest, Der darstellende Künstler und die Kritik. Deutsche Presse, 15. Jg. 1925, Nr. 47/48, Seite 13.

[177] Julius Bab, Vom Wesen der Kritik. Die Schaubühne, 2. Jg. Berlin 1906, Band 1, Seite 586.



Eigenrecht als Ausstrahlung dieses Erkenntnistriebes auf den kleinen Kreis von Erfahrungen, der uns Kunst heiße. Ausdruck einer Persönlichkeit, die ein künstlerisches Erlebnis durch das Mittel begrifflicher Entscheidung verarbeite — das sei das Wesen der Kritik.

Bei Behandlung der Frage, ob die Tätigkeit des Kritikers, welcher eine eindrucksschildernde Kritik in Unterhaltungsstilform verfaßt, im Sinne derjenigen des Künstlers als schöpferisch oder als gegenschöpferisch, ob sein Erzeugnis gegenüber dem des Künstlers auch als Kunstwerk oder als Gegenkunstwerk zu bewerten sei, muß von der Tatsache ausgegangen werden, daß die besagte Kritikart in der Hauptsache nur auf die reine Aufnahme ihres Verfassers zurückgeht. Während dieser werden ja durch gewisse Kunstwerksbestandteile beim eindrucksschildernden Kritiker besonders starke Gefühlsvorgänge ausgelöst. Und diese versucht er dann durch schriftsprachliche Mittel, durch Inhalt und Form seiner Kritik dem Leser sinngemäß wiederzugeben und wiederherzustellen. Der Künstler aber, der diese auslösenden Bestandteile geschaffen hat, ist somit letzten Endes auch eigentlicher Urheber der im Kritiker hervorgerufenen gefühlsmäßigen Wirkungen. Denn er hat sie vorwegnehmend und -fühlend an diese Glieder gebunden und ihnen so ein bestimmtes Werbungsgepräge verliehen. Den Stoff des schriftstellerischen Kritikerzeugnisses, nämlich die im Kritiker ausgelösten Wirksamkeiten, hat also dieser nicht selber aus sich heraus geschaffen. Er ist vielmehr fast zwangsläufig dadurch entstanden, daß der Kritiker in Beziehung zum Kunstwerk und dessen Bestandteile trat. Demnach kann bezüglich der Stofferzeugung des Kritikers in keiner Weise von einer schöpferischen oder gegenschöpferischen Tätigkeit desselben die Rede sein, wie sie etwa beim Künstler und seinem Schaffen von entsprechenden Kunstwerksgliedern vorliegt. Jenen Stoff nun (d. h. die Gefühlseindrücke und -wirkungen), den der Kritiker durch Einwirkung des Kunstgegenstandes erhalten hat, legt er dann in seiner eindrucksschildernden Kritik nieder. Er ruft diese Gefühlseindrücke wieder wach, übersetzt diesen seinen Stoff in seine Sprache, in schriftsprachliche Ausdrucksformen, spiegelt ihn gewissermaßen in seiner Eigenart wieder. Und dabei ist die Gestaltung des Spiegelbildes, seine Klarheit oder Verzerrtheit, von der Art des Spiegels, nämlich von der geistig-typischen Schichtungsveranlagung des Kritikers abhängig. Diese Tätigkeit des Kritikers offenbart also, wie ein Kunstwerk auf ihn eingewirkt hat, und versucht gleichzeitig, eine ähnliche und entsprechende Wirkung, eine Nachahmung der ursprünglichen beim Leser hervorzurufen. Auch sie ist gegenüber der selbst-schöpferischen des Künstlers durchaus unschöpferisch, sie ist abhängiger Natur und keineswegs ursprünglicher. Denn sie könnte, falls die Einwirkung des Kunstwerkes bei der Aufnahme stark erschwert würde oder überhaupt nicht stattfände, aus dem Kritiker heraus niemals allein

zustande kommen. Wenn von einer schöpferischen Tätigkeit des eindrucksschildernden Kritikers gesprochen werden kann, so nur im Hinblick auf das Kunstpublikum. Denn von diesem unterscheidet er sich dadurch, daß er seinem Kunsterlebnis augenscheinliche Gestalt durch seine Kritik verleiht; daß er weiterhin vermittels dieser Einfluß auf die Einzelwesen des Kunstpublikums gewinnen kann; daß er damit für sie der Geleiter und Weiser zum Kunstwerk wird, wie das ja aus den schon genannten Wirkungsmöglichkeiten der eindrucksschildernden Kritik hervorgeht. „In der Umsetzung der Kunst in Leben liegt die schöpferische Tätigkeit der Kritik: d. h. aus der Kunst, aus dem Kunstwerke für die Nichtkünstler Erlebnisse zu machen, den Nichtkünstlern, der riesigen Welt der Genießenden die Fähigkeit zu verschaffen, sie auf den Weg zu bringen, Kunstwerke so in sich aufzunehmen, daß dieser Kunstgenuß ein wertvoller Lebensbestandteil wird[178]." Aber dieses verhältnisabhängige und bedingte Schöpfertum des Kritikers darf auf keinen Fall auf die Stufe des künstlerischen gestellt oder gar mit ihm verwechselt werden. Daran ändert auch nichts, daß es in manchen Punkten, z. B. in der Umgestaltung eines Erlebnisses in einen sinnfälligen Ausdruck, gleichgerichtet und ähnlich zu dem des Künstlers verläuft. Daher wird auch das schriftstellerische Erzeugnis der eindrucksschildernden Kritik in Unterhaltungsstilform keineswegs als Kunstwerk oder als „dichtergleiche Kunst" zu bewerten sein, selbst wenn diese Form noch so glänzend und fein durchgearbeitet und gestaltet sein sollte. Denn letzten Endes ist diese ja doch nur ein Teil jener Wirkungsspiegelung und Behelfsmittel zur Erzeugung einer der ursprünglichen Eindruckswirkung ähnlichen beim Leser. Eine derartige Kritik steht vielmehr zu dem Kunstwerk, welches der Kritiker aufgenommen hat, in einem Verhältnis wie etwa ein kunstgewerblicher Gegenstand oder bestenfalls eine Nachbildung zu dem sie beeinflussenden Ur- und Vorbild.

Wie aus dem eben Angeführten gleichfalls hervorgeht, kann die Bezeichnung der eindrucksschildernden Kritik als nachschaffend nur bedingt anerkannt werden. Und zwar nur insoweit, als es sich bei ihr um den Versuch handelt, ein dem ursprünglichen Eindruckserlebnis möglichst ähnliches für den Leser nachzuschaffen. Dagegen ist jene Auslegung, nach welcher sich die nachschaffende Tätigkeit innerhalb der Kritik unmittelbar auf das Kunstwerk selbst bezieht, abzulehnen. Denn der Kritiker kann niemals in seiner Wiedergabe das Werk des Künstlers nachschaffen und neu gestalten. Im Grunde genommen geht diese Ansicht darauf zurück, daß man das in jener Kritikart zum Ausdruck gekommene Aufnehmen und Genießen des Kunstgegenstandes für ein geistiges Nachschaffen desselben, für eine Wiederholung des künstlerischen Schaffensvorganges seitens des Kritikers hielt. Die Haltlosigkeit dieser

---

[178] Dr. Karl Storck a. a. O. Seite 649.

Behauptung wurde schon mehrmals von Müller-Freienfels[179] nachgewiesen, so daß sich hier ein weiteres Eingehen auf diese Frage erübrigt.

Die Zurückführung der „schöpferischen" Tätigkeit des Kritikers, welche nach Ansicht der zweitgenannten Richtung in dessen Zergliederung und begrifflicher Ausdrucksgestaltung beruht, auf den wissenschaftlich-kritischen Trieb im Menschen enthält schon von vornherein in sich die Widerlegung dieser Meinung. Schöpferisch im Sinne des Künstlers wird dieses Wirken des Kritikers niemals sein, denn das Schaffen beider entspringt eben zwei verschiedenen Trieben, dem künstlerisch-gestaltenden und dem wissenschaftlich-kritischen. Es spielt sich auf zwei ganz verschiedenen Ebenen ab, wie das auch Karl Storck[180] erkannt hat. Diese kritische Tätigkeit ist ebensowenig künstlerisch-schaffend und das entsprechende kritische Erzeugnis ebensowenig Kunstwerk, wie beispielsweise die forschende Arbeit eines Naturwissenschaftlers schöpferisch im Sinne der Natur und seine wissenschaftliche Untersuchung ein Werk dieser sein kann. Das Zergliedern eines Kunstgegenstandes und das Gestalten begrifflicher Ausdrücke seitens des Kritikers ist gegenüber der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers durchaus zweiter Ordnung, ist Folgeerscheinung und seinem Stoffe nach vom Kunstwerk abhängig[181]. Innerhalb des kunstschöpferischen Gebietes ist es rein empfangend-unschöpferischer Natur: „... innerer schöpferischer Drang ist es nicht, was den Kritiker treibt, das Kritisieren ist kein Naturakt", sagt Adolf Bartels[182]. Und Schopenhauer schreibt: „Der auffassende, urteilende Geschmack ist gleichsam das Weibliche zum Männlichen des produktiven Talents oder Genies. Nichts fähig zu erzeugen, besteht er in der Fähigkeit zu empfangen, d. h. das Rechte, das Schöne, das Passende, als solches zu erkennen, — wie auch dessen Gegenteil[183]." Genau wie bei der eindrucksschildernden Kritik liegt auch bei der hier behandelten nur ein bedingtes Schöpfertum ihres Urhebers vor. Durch seine zergliedernde Tätigkeit und deren begriffliche Ausdrucksgestaltung nimmt der Kritiker gegenüber dem Kunstpublikum handelnder und weitgehender am Kunsterlebnis und Kunstleben teil. Er ist Vordenker der ihm anhängenden Lesermasse, deren Gruppenmeinung er ja schließlich auch in seiner kritischen Wiedergabe zum Ausdruck bringen kann.

---

[179] Richard Müller-Freienfels, Poetik, Seite 44; Psychologie der Kunst, S. 28.

[180] Dr. Karl Storck a. a. O. Seite 652 f.

[181] „Die Musikkritik ist also — im Unterschied vom Musikschaffen — kein primäres, sondern ein sekundäres Produkt der Musikkultur, sozusagen „Funktion" einer Reihe „veränderlichen Größen", vor allem des Musikschaffens und des Musikgenießens" schreibt Roman Gruber in seinem Aufsatz über „Die Musikkritik in Rußland". Melos, 7. Jg. 1928, Heft 5, Seite 234.

[182] Adolf Bartels, Über Kritik und Literaturgeschichte, Seite 162.

[183] Schopenhauer, Parerga und Paralipomena, Kapitel 20, § 236.

Das bedingte Schöpfertum dieses Kritikers besteht also darin, daß er auf Grund seiner Fähigkeiten imstande ist, ein Kunstwerk zergliedernd zu erkennen und zu beurteilen; daß er ferner seine Leser mittels der begriffssprachlichen Ausdrucksgestaltung, nämlich des schriftstellerischen Erzeugnisses seiner Kritik „künstlerisch sehen zu lehren" vermag. Dieses schöpferische Wirken[184] des Kritikers aber bewegt sich auf einer ganz anderen Ebene als das des Künstlers, wenn auch innerhalb desselben Gebietes. Es ist, gemessen an dessen freiem und ursprünglichem Schöpfertum, stets einordnende und regelnde Folgeerscheinung, da es letzten Endes, um einen Ausdruck von Müller-Freienfels zu gebrauchen, auf ein Bildungs- und nicht auf ein Urerlebnis zurückgeht.

In der Vorrede zum dritten seiner „Kritischen Wälder" schreibt Herder einmal: „... der Zergliederer eines ganzen Buches tut mehr, als — vielleicht selbst sein Verfasser getan." Diese Worte weisen auf die Möglichkeit hin, daß das Schöpfertum des Kritikers unter Umständen bedeutungsvoller sein kann als das des Künstlers. Und zwar wird das dann eintreten, wenn das kritisierte Werk seinem Wert und seiner Bedeutung nach hinter der Kritik selber zurücksteht. Aber auch in diesem Falle wird die schöpferische Tätigkeit auf seiten beider Personen immer verschiedenartig bleiben. Eine solche Werteinschätzung und ein solcher Wertvergleich von Kunstwerk und Kunstkritik kann unter den manigfaltigsten Gesichtspunkten und innerhalb der verschiedensten Wertungskreise stattfinden. So ist es z. B. innerhalb eines bestimmten Publikums oder einer bestimmten Lesermasse durchaus möglich, daß infolge grundsätzlich verschiedener Veranlagung seines Schöpfers ein Kunstwerk von diesem Kreis nur schwer aufgenommen und auch schließlich abgelehnt wird, weil es für ihn keinen Wert, sondern vielleicht gar einen Unwert bedeutet. Für jedes Einzelwesen der genannten Masse wird dann beispielsweise eine ausgezeichnete Kritik über das Kunstwerk viel mehr Wert haben als dieses selber. Aber nur unter der Voraussetzung, daß Kritiker und Lesermasse sich in möglichst viel Schichtungsgemeinschaften befinden. Denn diese Kritik wird dann als öffentlich-werbendes Ausdrucksmittel der Lesergruppenmeinung im Sinne dieser als bejahend und fördernd angesehen werden, während solches für das Kunstwerk nicht zutrifft. Der Gesichtspunkt, unter welchem die Wertwirkungen von Kunstwerk und Kunstkritik festgestellt werden, liegt hier also in der Gruppenmeinung (z. B. in einer Kunstanschauung) und ist damit aber auch auf den Umkreis bzw. Wertungskreis der ihr anhängenden Masse beschränkt. Es besteht die Möglichkeit, daß sich derartige Vorkommnisse im täglichen Leben auf längere Zeit hin verdichten, das heißt, daß eine z. B. kunstanschauliche Gruppen-

---

[184] Vgl. Kurt Weill a. a. O. Seite 111 und Hugo Leichtentritt a. a. O. Seite 51.

meinung ihre lebendige Verwirklichung, ihren augenscheinlichen Niederschlag nicht in den Werken des zeitgenössischen Kunstschaffens findet. In diesem Falle wird dann die Kritik an jenen Werken, vorausgesetzt, daß sie von einer oder einigen führenden Kritikerpersönlichkeiten ausgeübt wird, das Kunstschaffen für die betreffende Anhängermasse an Bedeutung und Wert überwiegen. Es kann dann auch, wie bereits erwähnt, vorkommen, daß die kritische Arbeit über ihren einordnenden und regelnden Wirkungsrahmen hinaus mehr zur Entstehung und Verbreitung einer Kunstanschauung beiträgt als das künstlerische Schaffen der Zeit. Das tritt insbesondere dann ein, wenn dieses sich auf der Stufe eines allgemeinen Niederganges befindet, wenn sich die oben geschilderten Vorgänge auf einen größeren Umkreis und Wertungskreis ausdehnen: Wenn es also beispielsweise einem ganzen Volk für eine gewisse Zeit mehr oder weniger an ihm entsprechenden und gemäßen Persönlichkeiten von schaffenden Künstlern mangelt. Solches läßt sich auch an Hand der Entstehung, Entwicklung und Verbreitung der nationalsozialistischen Kunstanschauung feststellen. Sie selber wurde mehr durch das „Verneinen", durch die Kritik am Bestehenden als durch das allgemeine künstlerische Schaffen der Zeit gefördert und konnte dann schließlich zu einer starken Umwälzung und Umgestaltung des Kunstlebens und der Kunstwelt innerhalb des deutschen Volkes führen. In einem derartigen Falle ist das bedingte Schöpfertum des Kritikers, sein Erkennen und sein Urteilen, von weittragender Bedeutung, übt es einen größeren Einfluß aus als das des Künstlers. Denn es hat, wie Karl Storck a. a. O. schreibt, in der Kunstgeschichte eines jeden Volkes Zeiten gegeben, in denen dieses Erkennen auch für die Kunst als solche unendlich wichtiger war als das Geschaffene selbst, d. h. also das Hervorbringen von Werken. Denn die Tatsache dieses Hervorbringens von Werken bedeute ja noch keineswegs künstlerisches Schaffen.

Der Satz vom Eigenzweck der Kritik beruht im Grunde genommen darauf, daß man einerseits die vom Kunstgegenstand im Kritiker ausgelösten oder veranlaßten Gegenregungen für wertvoller als das Kunstwerk selbst hielt und andererseits nur einen bestimmten Zweck der Kritik, nämlich den Dienst an der Kunst leugnete. Verallgemeinernd folgerte man daraus die Eigenzwecklichkeit der Kritik, während in Wirklichkeit doch nur eine Lösung ihres Dienstverhältnisses zur Kunst, nicht aber ihre Abschließung nach seiten der Leser und des Kunstpublikums hin angestrebt wurde. Zwar wäre die letztere eigentlich eine weitere unerläßliche Bedingung für die Selbstherrlichkeit und Eigenzwecklichkeit der Kritik gewesen. Aber sie wurde wohl deshalb nicht befürwortet, weil ihre Durchführung der Kunstkritik den letzten Boden und den letzten Zusammenhang mit dem Leben und dem Kritiker Stellung und Brot entzogen hätte. Und für das wäre nicht einmal der selbstherrlichste Kritiker zu gewinnen gewesen! Als ein durch die verschiedenartigsten Kräfte

bestimmtes und seinerseits wieder andere Größen bestimmendes Glied jener geistes- und seelengesellschaftlichen Kette wird die Kritik nie unter ein Gesetz des Eigenzweckes und der völligen Selbständigkeit fallen. Dazu ist sowohl ihre Abhängigkeit von der Kunst als auch ihre Beeinflussungsmöglichkeit und Wirkungsbestimmung auf die Massen der Leser zu groß. Gemäß ihrem Wesen als schriftstellerische Wiedergabe der durch das Kunstwerk im Kritiker veranlaßten Wirksamkeiten wird sie auch je nach Art dieser gegenüber dem Leser bestimmte Zwecke zu verfolgen haben. Auf dem Umweg über den Leser und schließlich auch durch unmittelbare Einwirkung auf den Künstler, wie eine solche ja im Bereich ihrer verschiedenen Wirkungsmöglichkeiten liegt, vermag sie der Kunst zu dienen. Denn dem eigentlichen Grundzug ihres Daseinszweckes nach ist eine jede Kritik, auch die innerhalb der anderen Lebensgebiete, „durch die innige, aufopferungsfreudige Hingabe an ein Höheres, Wichtiges, in sich selber Wertvolles hervorgerufen und verfolgt den Zweck, solchem Höheren und Bedeutenden gegenüber seinen Feinden emporzuhelfen und Geltung zu verschaffen[185]".

Mit diesen Worten ist auch die Stellungnahme der nationalsozialistischen Kunstanschauung zur Kunstkritik selber gekennzeichnet. Die Kritik bedeutet für jene — wie das auch für Nationalsozialismus und politische Kritik schlechthin zutrifft — niemals Eigen- und Endzweck: Sie ist ihr stets nur Mittel und Weg, die angestrebten Ziele und Aufgaben zu erreichen und zu erfüllen. Und die wichtigste Aufgabe lag während der Kampfzeit für die nationalsozialistische Kunstkritik, wie Dr. Hans Buchner im Jahre 1920 einmal im „Völkischen Beobachter" schrieb, darin, „an dem Kampf einer Nation um ihre kulturellen und künstlerischen Anschauungen teilzunehmen, wenn diese durch „destruktive" Kräfte irgendwelcher Art bedroht erscheinen".

6. Die nationalsozialistische Kunstkritik im „Völkischen Beobachter"

Überblickt und betrachtet man unter dem Gesichtspunkt der bisherigen Feststellungen die hier angeführten Kritiken des „Völkischen Beobachters" als Gesamtheit, so fallen insbesondere vier Punkte auf, die vielen einzelnen oder doch wenigstens einer Mehrzahl von ihnen gemeinsam sind. Und zwar handelt es sich dabei um vier Maßstäbe oder Wertmesser bzw. deren Vergleichsgegenstände oder Wertungskreise. Sie tauchen in diesen Kritiken ständig auf und kehren immer wieder, sie verleihen dem gesamten kunstkritischen Wirken des „Völkischen Beobachters" eine einheitliche Richtung und ein festes Ziel. Sie unterscheiden die nationalsozialistische Kunstkritik von derjenigen innerhalb der Presse jeglicher anderer parteipolitischer und

[185] Peter Zillig a. a. O. Seite 56.

weltanschaulicher Schattierung und bedeuteten für die Zeit vor dem Umschwung eine ganz neue Linie in der Kunstbetrachtung.

Wenn in einem vom „Völkischen Beobachter" kritisierten Kunstwerk die ihm innewohnende Gedankenhaltung (Tendenz) durch den Künstler stärker zum Ausdruck gebracht ist, d. h. wenn sie unter den Kunstwerksgliedern einen höheren Rang einnimmt, dann wird in den allermeisten Fällen der nationalsozialistische Kunstkritiker seinen weltanschaulichen Maßstab an diesen Leitgedanken anlegen. Er wird sich die Frage stellen, inwieweit die im Kunstwerk enthaltenen oder auch verkörperten Ansichten des Künstlers über irgendwelche Gegenstände seinen eigenen, durch die nationalsozialistische Weltanschauung bestimmten, entsprechen. Der Grund hierfür ist in der Reizung einer gewissen geistig-typischen Schichtung des Kritikers durch den genannten Kunstwerksbestandteil sowie in der dadurch bedingten engeren Stoffauswahl für die Urteilsfällung bzw. auch Zergliederung zu suchen. Voraussetzung dafür aber ist wiederum eine tiefere Veranlagung jener Schichtung im Kritiker. Ist dieses nicht der Fall, so kann die Möglichkeit eintreten, daß bei gleichzeitiger Besprechung ein und desselben Kunstgegenstandes durch zwei Kritiker der eine infolge stärkerer Reizung den weltanschaulichen Maßstab gebraucht und der andere infolge schwächerer dies nicht tut. Das kann man z. B. bei den beiden hier gebrachten „Palestrina"-Kritiken beobachten. Die erstere dieser beschäftigt sich hauptsächlich mit dem im Werke enthaltenen stimmungs- und gedankenmäßigen Vorwurf und verwendet für ihre Tatsachenurteilsfällung den weltanschaulichen Maßstab. Die zweite dagegen geht fast überhaupt nicht auf diesen Gegenstand ein und hält sich vorzugsweise an die künstlerische Gestaltung des Kunstwerkes. Der Gebrauch dieses weltanschaulichen Maßstabes läßt sich beispielsweise auch sehr deutlich in der Kritik über Stravinskys „Weihe des Frühlings" von Dr. Buchner feststellen. Der Kritiker legt hier diesen Maßstab an die in Inhalt und Form zutage getretene weltanschauliche Gedankenwelt des aufgeführten Werkes bzw. seines Schöpfers an. Mit Hilfe dieses Maßstabes fällt er dann sein inhaltlich-gestaltendes Tatsachenurteil, daß der Kunstgegenstand ein Sinnbild des Bolschewismus, ein Zersetzungswerk sei, aus dem der Pesthauch der Verwesung aufsteige. Unter gewissen Umständen kann nun auch das zu fällende Tatsachenurteil mit der Würdigung eines derartigen Urteilsstoffes verbunden sein, also zu einem Werturteil überleiten. In diesem Falle wird der weltanschauliche Maßstab die Eigenschaft eines Wertmessers annehmen bzw. einen solchen darstellen. Ein derartiger Übergang macht sich beispielsweise innerhalb der Urteilsfällung der von Wilhelm Weiß verfaßten Kritik über Bruckners „Krankheit der Jugend" bemerkbar. Und zwar beschränkt hier die engere Stoffauswahl diese Urteilsfällung auf die beiden Fragen „Bruckners Bühnenjugend und die deutsche

Jugend“ sowie „Kunstwerk und Kunstpublikum“. Innerhalb der Urteilsfällung über die erstere Frage benutzt dann der Kritiker seinen weltanschaulichen Maßstab bzw. Wertmesser. Er stellt an Hand dessen zuerst fest, daß das im Bühnenstück behandelte Problem nicht das der Jugend von heute und von gestern sei, daß die dort dargestellte Jugend nichts mit der wirklichen zu tun habe. Aus diesem Tatsachenurteil geht dann insofern ein Werturteil hervor, als der Kritiker der ganzen Geschlechtsproblematik dieser weltanschaulich entarteten Dichtung jeglichen Wert abspricht. Der Anlaß und Grund für dieses ablehnende Urteil muß in allererster Linie in dem äußerst starken Gegensatz zweier sich befehdender Weltanschauungen auf seiten des Kritikers und des Dichters gesucht werden. Der gleiche weltanschauliche Gegensatz ist dann auch maßgeblich für die nun folgende Beurteilung des Publikums, das seiner Zustimmung zur Grundhaltung des Stückes während der Aufführung sichtbaren Ausdruck gab. Gemäß seines weltanschaulichen Maßstabes lehnt der Kritiker auch hier die zutage getretene Gesinnung des Kunstpublikums scharf ab. In seiner Kritik über Krenets „Jonny spielt auf“, benutzt er den gleichen Maßstab bzw. Wertmesser, und zwar legt er ihn hier an das in engerer Auswahl herausgestellte Gebiet „Stil und Gedankenwelt, Bühnengeschehen und Geisteshaltung“ an. Die daraufhin gefällten Tatsachen- und völlig verneinenden Werturteile begründet er durch die sich mit den Einzelheiten befassende Zergliederung.

Die Anwendung des nationalsozialistisch-weltanschaulichen Wertmessers erfolgt innerhalb der Kunstkritik des „Völkischen Beobachters“ sehr häufig dann, wenn besonders das Wertverhältnis zwischen der Grundhaltung des Kunstwerkes und einem bestimmten Wertungskreis betrachtet werden soll. Dabei kann man öfters die Beobachtung machen, daß als ein derartiger Wertungskreis, für den die Art der Bedeutung der kunstwerklichen Gedankenhaltung festgelegt werden soll, gerade in der nationalsozialistischen Kunstkritik die „Gegenwart“ angeführt wird. Das heißt, es wird das Wertverhältnis des genannten Kunstwerkgliedes zu der Zeit, in welcher der Kritiker lebt und wie er sie mit den Augen seiner Weltanschauung sieht, näher herausgestellt. Dies verleiht jenem Wertmesser einen gegenwartsbetonten Anstrich, der sich dann auch der ganzen kritischen Wiedergabe mitteilt und so ein Unterscheidungsmerkmal dieser gegenüber der schrifttums- und kunstgeschichtlichen Abhandlung bildet. In der berichtend-zergliedernd-urteilenden Kritik über Goethes „Stella“ z. B. bringt der Kritiker Dr. Hans Buchner eine Zergliederung, die in ihrer engeren Stoffauswahl auf das zeitlich und kulturell bestimmte Gewand eingeht, in welches der Dichter sein Werk hüllte. In der darauffolgenden inhaltlich-gestaltenden Urteilsfällung legt der Kritiker an den so untersuchten Stoff seinen weltanschaulichen Wertmesser an. Er stellt sich die Frage, welchen Wert dieses „Milieu“ aus der

Wertherzeit für seine Weltanschauung, für die Welt, so wie er sie jetzt sieht, heute noch besitzt. Und er beantwortet diese Frage mit dem Werturteil, daß wohl der überzeitliche Kern, nicht aber dessen äußere Hülle dem Menschen der heutigen Zeit noch etwas zu sagen habe. In ähnlicher Weise greift auch die engere Stoffauswahl innerhalb der von Wilhelm Weiß verfaßten Kritik über Hauptmanns „Fuhrmann Henschel" namentlich die (sozialen) Leitgedanken des Stückes, seine Bedeutung und auch diejenige der naturalistischen Richtung nebst des ihr angehörigen Dichters für die Gegenwart heraus. Die Urteile über diesen Stoff verwenden nur einen weltanschaulichen Maßstab bzw. Wertmesser, welcher dadurch den Schwerpunkt der gesamten Kritik bildet und dieser einen vereinheitlichten und bestimmten Zug verleiht. Beim Vergleich des genannten Stoffes mit diesem Maßstab oder Wertmesser kommt der Kritiker zu dem Schluß, daß einmal die soziale Haltung des Werkes nicht mehr sozial im Sinne der heutigen Zeit sei, daß also das weltanschauliche Bild, welches sich der Dichter vom Sozialismus gemacht hat, nicht mit seinem eigenen und dem seiner Zeit übereinstimme. Des weiteren stellt er dann fest, daß die Auffassung einer vergangenen (liberalistischen) Zeit vom Naturalismus sich nicht mehr mit der heutigen decke, und beweist dies mit einer Zergliederung der beiden verschiedenen Ansichten. An diese zwei Tatsachenurteile schließt sich ein Werturteil an: Der Naturalismus und Sozialismus des liberalistischen Zeitalters, ihre dramatische Gestaltung von seiten der damaligen Kunstrichtung und in dem Werke Hauptmanns haben der Gegenwart nichts mehr zu sagen. Sie sind für sie bedeutungs- und wertlos, der Dichter und sein Werk sind Vertreter der „kleinbürgerlichen Charakterschwäche eines zusammengebrochenen Geschlechts. Mit dem uns keine Brücken mehr verbinden."

Auch in Verbindung mit dem kunstanschaulichen Wertmesser wird jener Wertungskreis der „Gegenwart" innerhalb der Kritik des „Völkischen Beobachters" sehr gern herangezogen. Er ist bei der Urteilsfällung über Kunstwerke vergangener Zeiten ebenso häufig zu finden wie bei derjenigen über solche der allerjüngsten. Sein Gebrauch bzw. der des kunstanschaulichen Wertmessers läuft dann stets auf die Frage hinaus: Wie verhält sich der Kunstgegenstand zur Gegenwart oder welche Bedeutung hat er für das jetzt lebende Geschlecht (im Sinne seiner Wertwirkungen)? So fällt Alfred Rosenberg in seiner kritischen Wiedergabe über Ibsens „Wildente" hinsichtlich der Gestaltung und Durchführung des künstlerischen Vorwurfes im Werke durch den Künstler das Urteil, daß die Ibsensche Fassung des Leitgedankens überhaupt keinen höheren Wert für Zeit und Zeitgenossen besitze. Außer diesem Wertungskreis finden sich noch zwei andere innerhalb der nationalsozialistischen Zeitungskritik, die man je nach ihrem Auftreten im Zusammenhang mit dem kunstanschaulichen Maßstab oder Wertmesser als

Vergleichsgegenstände oder eben als Wertungskreise bezeichnen kann. Der erste von ihnen dient dazu, das Verhältnis und die Wertbedeutung eines Kunstwerkes und seiner Bestandteile für die Gesamtheit des deutschen Volkes, der zweite, um das gleiche bezüglich dessen Rassen und Rassenbestandteile festzustellen. Der völkische Wertungskreis bzw. Vergleichsgegenstand taucht beispielsweise in der Kritik über Bach's „Matthäuspassion" von Dr. Hans Buchner sowie in derjenigen über Kleists „Amphitryon" von Dr. Walter Stang auf. In der letzteren legt die weitere Stoffauswahl für Bericht, Zergliederung und Urteil das Gebiet des Kunstwerkes an sich und seines Verhältnisses zur Umwelt fest. Dieser Stoff wird dann von der engeren Auswahl auf die Fragen nach Wert und Bedeutung des Stückes für eine breitere Volksmasse beschränkt. Die Beantwortung dieser Fragen ist zwangsläufig an ein Werturteil gebunden, bei dem sich der Kritiker des kunstanschaulichen Wertmessers bedient. Und zwar liegt dieser sowie auch der hier benutzte völkische Wertungskreis in der Forderung der nationalsozialistischen Kunstauffassung, das Theater habe „wieder Volkstheater in einem umfassenden und tieferen Sinn zu werden, für alle Schichten und Stände zu spielen", begründet. Daraufhin stellt der Kritiker fest, daß die Aufführung des Kleistschen Werkes der besagten Forderung nicht gerecht werde, daß sie für Volk und Volkstheater keinen Wert habe.

Der bei Gelegenheit bereits behandelte rassische Vergleichsgegenstand bzw. Wertungskreis ist ebensooft wie die letztgenannten in der nationalsozialistischen Kunstkritik anzutreffen. Er dient immer zur Feststellung, inwieweit die rassische Bedingtheit des Künstlers und damit auch des Kunstwerkes derjenigen des deutschen Volkes entspricht und ob das Kunstwerk für die Rassen dieses Volkes einen Wert oder Unwert darstellt. In diesem Sinne zeichnet sich besonders die berichtend-zergliedernd-urteilende Kritik Stolzing-Cernys über Wagners „Tristan und Isolde" in ihrer Gesamtheit aus. Denn sie geht in allen ihren Bestandteilen einzig und allein auf die Bedeutung des Kunstgegenstandes für die Kultur der nordischen Rasse und der nordischen Seele, als deren Mythus und Sinnbild von der Liebe jener aufgefaßt wird, aber auch der gesamten arischen Menschheit ein. Durch die Art des so gewählten Kritikstoffes wird gleichzeitig auch die Anwendung bestimmter Maßstäbe für die Urteilsfällungen festgelegt: Und das ist einmal der kulturphilosophische für den Vergleich des Kunstwerkes mit den namhaft gemachten Kulturkreisen und zum anderen der kunstanschauliche, welcher hier mit dem rassischen Vergleichsgegenstand zusammen in Erscheinung tritt. Der Kritiker fällt dann mit Hilfe dieses letzteren ein Tatsachenurteil des Inhaltes, daß das kritisierte Kunstwerk eine vornehmlich nordisch bestimmte Ausdrucksgestaltung sei und so eben nur von nordisch bedingten Menschen voll und ganz erfaßt werden könnte. In der dann

folgenden Zergliederung untersucht er, wie und wodurch die typisch nordischen Seelenregungen, Gesinnungen und Auffassungen in diesem „Lied von der Liebe“ zum Ausdruck kommen und in welcher Hinsicht sie sich von rassisch anders bestimmten unterscheiden. Dabei geht er im einzelnen näher auf gewisse Punkte ein, so auf die tragische Schuldverstrickung und die Art ihrer Lösung, auf die im Wagnerschen Werke zur Geltung gelangten Begriffe der Schuld und der Ehre. Daß deren Behandlung und Gestaltung im Kunstwerk, daß ihre rassische Gebundenheit vollkommen dem Gefühl und der Auffassung der nordischen Seele entspricht, stellen schließlich die weiterhin eingestreuten Werturteile fest. Wie diese Kritik, so befaßt sich auch diejenige des gleichen Kritikers über Weißmanns „Gespenstersonate“ besonders mit dem rassischen Kernpunkt des Kunstwerkes. Sie zerfällt deutlich in zwei Teile, deren erster sich mit dem vom Komponisten vertonten Werke des schwedischen Dichters Strindberg, deren zweiter sich mit der Vertonung selber beschäftigt. Die weitere Stoffauswahl im Anfang des ersten Teiles erstreckt sich auf das Verhältnis des Kunstgegenstandes, d. h. des Bühnenstückes zu seinem Schöpfer. Sie wird dann mittels der engeren dahingehend zusammengefaßt, daß sich der Kritiker innerhalb Bericht, Zergliederung und Urteil mit der Einwirkung seitens der rassischen Veranlagung des Dichters auf sein Werk, mit der von ihm ausgeführten dramatischen Gestaltung sowie mit der Verwirklichung der angestrebten Gedankenhaltung abgibt. Für die in diesem Teil der kritischen Abhandlung enthaltenen Tatsachenurteile verwendet er neben einem umweltsbedingten kunstwissenschaftlichen noch den kunstanschaulichen Maßstab mit rassischem Vergleichsgegenstand.

In den Kritiken Alfred Rosenbergs wird ebenfalls häufig der rassische Wertungskreis und Vergleichsgegenstand in Anwendung gebracht. So untersucht dieser Kritiker in seiner Besprechung von Wedekinds „Lulu“ teils zergliedernd in inhaltlich-gestaltender Weise die Beziehungen des Kunstwerkes zu seiner Umwelt: Nämlich die Behandlung des Grundstoffes bzw. des Leitgedankens des vorliegenden Stückes innerhalb der Kulturgeschichte durch die kulturphilosophischen Ausdrucksgestaltungen einzelner Völker und Rassen. Auf diese Untersuchung baut sich das an Hand eines kulturwissenschaftlichen bzw. -geschichtlichen Maßstabes gefällte Tatsachenurteil über die Verarbeitung des behandelten Problemes von der Zweiheit „Gut und Böse“ im Wedekindschen Werke auf. Dieses Tatsachenurteil leitet zu einem Werturteil über, welches die Durchführung des dichterischen Entwurfes von seiten des Künstlers zum Gegenstand hat. Es ist inhaltlich-gestaltender Natur, denn es stützt sich auf eine rassenpsychologische Zergliederung und Untersuchung des Schöpfers und seiner Bühnengestalten. Auch in den beiden Kritiken des „Mythus“-Verfassers über Wagners „Parsifal“ und „Meister-

singer“ kommt der rassische Vergleichsgegenstand zur Geltung. Diese beiden kritischen Wiedergaben gehören unbedingt zusammen, schon weil ihre weitere und engere Stoffauswahl sowie die dadurch bedingten Maßstäbe die gleichen sind. Rosenberg kommt nämlich hier auf zwei unter sich verwandte Menschheitsfragen, auf ihre Bedeutung und die Art ihrer Behandlung und Auffassung innerhalb bestimmter Kulturkreise, auf ihre verschiedene künstlerische Gestaltung und Lösung durch Richard Wagner zu sprechen. Die zuerst angeführte Kritik geht von der Frage der Weltüberwindung aus und berichtet in inhaltlich-gestaltender Weise (teils schon zergliedernd und urteilend) über Bedeutung und Auslegung jener für und durch gewisse arische und nichtarische Kultur- und Rassegruppen. Das gleiche ist dann auch der Fall bei der zweiten Kritik, nur daß es sich hier um den Vorwurf der seelischen Einsamkeit handelt.

Die mit der Benutzung des rassischen Vergleichsgegenstandes Hand in Hand gehende Feststellung, inwieweit die rassische Gebundenheit eines Künstlers oder seiner Werke derjenigen des deutschen Volkes entspricht, bezieht sich nur auf den begrenzten Vergleichsgegenstand, also auf das deutsche Volk allein. Dasselbe trifft auch für die entsprechenden Werturteile zu, welche sich nur auf den genau abgesteckten Wertungskreis, d. h. auf die im deutschen Volk vertretenen arischen Rassen erstrecken. Oder anders ausgedrückt: Wenn der Kritiker in einem solchen Urteil über die schöpferische Tätigkeit eines fremdrassigen Künstlers zu dem Ergebnis kommt, diese stelle in rassenmäßiger Hinsicht für das deutsche Volk einen Unwert dar, so braucht das für außerarische Rassen und ihnen angehörige Völkerschaften durchaus nicht zuzutreffen. Das zeigt z. B. eine Kritik des „Völkischen Beobachters“[186] über das Wirken des jüdischen Malers Liebermann. Diesem wird an Hand des rassischen Wertungskreises bzw. Vergleichsgegenstandes seine Bedeutung als Kunstmaler für das deutsche Volk abgesprochen. Jedoch wird dann dieser rassenmäßig begrenzte Wertungskreis durch den Zusatz: „aber in seiner rassischen Art ist er sicher ein guter Maler“ noch genauer in seiner Wertungsweite festgelegt.

Der Gebrauch der besprochenen welt- und kunstanschaulichen Maßstäbe und Wertmesser, Vergleichsgegenstände und Wertungskreise ist, wie bereits gesagt, in der nationalsozialistischen Kunstkritik sehr häufig und verleiht ihr ein eigenes Gepräge. Da nun die Kritiker des „Völkischen Beobachters“ fast immer in ihren kritischen Wiedergaben diese gleichen Maßstäbe, Wertmesser usw. benutzen, so läßt sich auf eine Schichtungs- und Wertungsgemeinschaft zwischen ihnen schließen, die ihre Ausdrucksform in der natio-

---

[186] Siehe „Völkischer Beobachter“ 224/27. IX. 1929, „Ein Genie ohne genialen Kopf“.



nalsozialistischen Welt- und Kunstanschauung findet. Diese Gemeinschaft erstreckt sich selbstverständlich auch auf die Lesermassen des „Völkischen Beobachters". Denn für diese sind ja die Kunstkritiken ihres Blattes das öffentlich-werbende Ausdrucksmittel ihrer nationalsozialistischen Kunst- und Weltanschauung, ihrer Gruppenmeinung gegenüber den Erscheinungen der Kunstwelt. Und der Kunstkritiker ist es, der ihnen im Betätigungskampfe für diese Meinung vorangeht und ihnen mit Rat und Tat zur Seite steht.

◆

Die Ausführungen über die Frage der Kunstkritik können als beendet angesehen werden. Sie hatten den Zweck, an Hand der nationalsozialistischen Presse einmal eine Übersicht über die großen Zusammenhänge und Linien jenes ganzen Fragenbestandes zu geben. Die Kunstkritik steht mit der Kunstanschauung und mit der Weltanschauung in naher Verbindung. Und von diesen beiden Lebensbildern aus gelangt man zwangsläufig zu ihrem Träger, zum Menschen. Der Mensch selber aber ist stets rassebedingt, er ist Angehöriger entweder einer kulturschöpferischen, einer kulturtragenden oder einer kulturzerstörenden Rasse. Er zeugt oder trägt oder vernichtet Kunst und Kultur ebenso wie er sie betrachtet, genießt und beurteilt. Kunst, Kunstkritik, Kunstanschauung, Weltanschauung und Rasse stehen in engstem Zusammenhang. Und sie sind auch der Weg, auf dem man zur Lösung manch ungeklärter Fragen innerhalb des künstlerischen und kulturellen Geistes- und Seelenlebens vorwärts schreiten sollte. „Es wird die Aufgabe einer künftigen Kultur- und Weltgeschichte sein, in diesem Sinne zu forschen und nicht in der Wiedergabe äußerer Tatsachen zu ersticken, wie dies bei unserer heutigen Geschichtswissenschaft leider nur zu oft der Fall ist." (Adolf Hitler.)

IV. Anhang

1. Quellenverzeichnis

Ein Beitrag zur Schrifttumskunde der Kritik[187].

Aber, Adolf, Die Musik in der Tagespresse. Die Musik, 21. Jg. Berlin 1928/29, Band 2, Heft 12.

Alverdes, Paul, Bemerkungen zur Buchkritik in Deutschland. Der Kunstwart, 43. Jg. München 1929/30, Heft 3.

Amar, Licco, Kritik der Kritik. Melos, 8. Jg. Mainz 1929, Heft 3.

Bab, Julius*, Vom Wesen der Kritik. Die Schaubühne, 2. Jg. Berlin 1906, Band 1.

Baerwald, Dr. Richard, Theorie der Begabung, Leipzig 1896, § 82 f.

— Die Begabung für künstlerische Kritik. Monatsschrift für neue Literatur und Kunst, 1. Jg. Berlin 1897, Hefte 1 und 2.

Bahr, Hermann, Die Kunst und die Kritik. Der Kunstwart, 6. Jg. Dresden 1892/93, 10. Stück.

Bartels, Adolf, Kritiker und Kritikaster, Leipzig 1903.

— Über Kritik und Literaturgeschichte. Der Kunstwart, 16. Jg. 1903, Heft 16.

*Bauer, Wilhelm, Die öffentliche Meinung und ihre geschichtlichen Grundlagen, Tübingen 1914.

Behne, Dr. Adolf, Künstler und Kritiker. März, 11. Jg. 1917, Heft 8.

*Bergmann, Johannes, Die Feuilleton-Korrespondenzen, Dissertation (Manuskript), Leipzig 1922.

Bie, Oskar*, Tageskritik über bildende Kunst. Der Kunstwart, 9. Jg. München 1895/96, Heft 15.

Bley, Fritz*?, Kunst und Kritik. Der Kunstwart, 9. Jg. München 1895/96, Hefte 22 und 23.

Bloch, Werner*?, Vom Wesen der Kritik. Nord und Süd, 37. Jg. Breslau 1913, Band 144, Heft 461.

Blüthgen, Victor, Was uns not tut. Höhenkritik. Deutsche Monatsschrift für das gesamte Leben der Gegenwart, Band 3, Berlin 1902/03, S. 888 ff.

Boeck, Christian, Zur literarischen Tageskritik. Deutsches Volkstum „Bühne und Welt", 20. Jg. Hamburg 1918, Juniheft.

Bonus, Artur, Zur Frage der Kunstkritik. Der Kunstwart, 24. Jg. München 1910/11, 1. Viertel, 2. Novemberheft.

Borchardt, Rudolf, Die Aufgaben der Zeit gegenüber der Literatur, Bremen 1929.

[187] Die mit einem * versehenen Angaben sind nicht zu dieser Bibliographie zu rechnen. Jüdische Schriftsteller und solche, deren arische Abstammung zweifelhaft ist, sind mit einem * bzw. mit einem *? versehen, doch kann für die Richtigkeit der gemachten Angaben keine Gewähr übernommen werden, da zuverlässige Quellen z. Z. noch fehlen.

nalsozialistischen Welt- und Kunstanschauung findet. Diese Gemeinschaft erstreckt sich selbstverständlich auch auf die Lesermassen des „Völkischen Beobachters". Denn für diese sind ja die Kunstkritiken ihres Blattes das öffentlich-werbende Ausdrucksmittel ihrer nationalsozialistischen Kunst- und Weltanschauung, ihrer Gruppenmeinung gegenüber den Erscheinungen der Kunstwelt. Und der Kunstkritiker ist es, der ihnen im Betätigungskampfe für diese Meinung vorangeht und ihnen mit Rat und Tat zur Seite steht.

◆

Die Ausführungen über die Frage der Kunstkritik können als beendet angesehen werden. Sie hatten den Zweck, an Hand der nationalsozialistischen Presse einmal eine Übersicht über die großen Zusammenhänge und Linien jenes ganzen Fragenbestandes zu geben. Die Kunstkritik steht mit der Kunstanschauung und mit der Weltanschauung in naher Verbindung. Und von diesen beiden Lebensbildern aus gelangt man zwangsläufig zu ihrem Träger, zum Menschen. Der Mensch selber aber ist stets rassebedingt, er ist Angehöriger entweder einer kulturschöpferischen, einer kulturtragenden oder einer kulturzerstörenden Rasse. Er zeugt oder trägt oder vernichtet Kunst und Kultur ebenso wie er sie betrachtet, genießt und beurteilt. Kunst, Kunstkritik, Kunstanschauung, Weltanschauung und Rasse stehen in engstem Zusammenhang. Und sie sind auch der Weg, auf dem man zur Lösung manch ungeklärter Fragen innerhalb des künstlerischen und kulturellen Geistes- und Seelenlebens vorwärts schreiten sollte. „Es wird die Aufgabe einer künftigen Kultur- und Weltgeschichte sein, in diesem Sinne zu forschen und nicht in der Wiedergabe äußerer Tatsachen zu ersticken, wie dies bei unserer heutigen Geschichtswissenschaft leider nur zu oft der Fall ist." (Adolf Hitler.)

IV. Anhang

1. Quellenverzeichnis

Brahm, Otto*, Kritische Schriften über Drama und Theater, herausgeg. von Paul Schlenther, Berlin 1913.
Brod, Max*, Von Gesetzmäßigkeiten der Kritik. Die weißen Blätter, 1. Jg. Leipzig 1913/14, Nr. 2.
Bronsgeest, Cornelis, Der darstellende Künstler und die Kritik. Deutsche Presse, 15. Jg. 1925, Nr. 47/48.
*Chamberlain, Houston Stewart, Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts, München 1935.
Christiansen, Broder, Philosophie der Kunst, Hanau 1909.
*Clauß, Dr. Ludwig Ferdinand, Rasse und Seele, München 1926.
Clemen, Paul, Zur Geschichte der modernen Kritik. Die Gegenwart, Berlin 1891, Band 40, Nr. 30.
Coralnik, A., Der kritische Mensch. Der Kunstwart, 27. Jg. München 1913/14, Heft 21.
Dessoir, Max*, Theaterkritik. Das literarische Echo, 12. Jg. Berlin 1909/10, Heft 24.
Diebold, Bernhard, Kritik. Das deutsche Theater der Gegenwart, herausgeg. von Max Krell, München und Leipzig 1923.
Diederichs, Eugen, Über Presse, Volkskultur und Rezensionswesen. Die Tat, 6. Jg. Jena 1914/15, Heft 1.
Diers, Marie, Das Amt des Kritikers. Der Türmer, 13. Jg. Stuttgart 1910/11, Band 1, Heft 1.
Doflein, Erich, Ende oder Umformung der Kritik? Melos, 7. Jg. Mainz 1928, Heft 4.
— Über Grundlagen der Beurteilung gegenwärtiger Musik (Kritik und Gemeinschaft. Kritik der Kritik). Melos, 7. Jg. Mainz 1928, Heft 6.
Dovifat, Prof. Dr. Emil, Zeitungswissenschaft, Berlin Leipzig 1931.
Dresdner, Albert*, Die Kunstkritik, ihre Geschichte und Theorie, München 1915.
E. W., Die Heilung der Kritik. Der Kunstwart, 6. Jg. Dresden 1892/93, 18. Stück.
Eccarius-Sieber, Arthur, Zur Reform der Musikkritik. Die Musik, 10. Jg. Berlin-Leipzig 1910/11, Band 37.
— Konzertkunst und Kritik. Signale für die musikalische Welt, 74. Jg. Berlin 1916, Nr. 42.
Eckardt, Fritz, Das Besprechungswesen, Leipzig 1927, Seite 12—23: Waschzettel und Pressenotiz.
— Buchbesprechung und Ethik. Ethik, Jg. 1929, Nr. 4.
Eckstein, Ernst, Beiträge zur Geschichte des Feuilletons, Leipzig 1876.
Eggert, Walter, Die literarische Kritik. Literarische Warte, 2. Jg. München 1900/01, Heft 11.
Eisler, Hans*, Zeitungskritik. Melos, 8. Jg. Mainz 1929, Heft 3.
Engel, Fritz*, Ars suprema lex. Deutsche Presse, 15. Jg. 1925, Nr. 47/48.
— Theodor Fontane, der Kritiker. Die deutsche Bühne, 18. Jg. Berlin 1926, Heft 4.
— Pflichten und Rechte der Zeitungskritik. Die deutsche Bühne, 18. Jg. Berlin 1926, Heft 16; 19. Jg. Berlin 1927, Hefte 1, 2 und 3.
Escherich, Mela, Kunst, Kritik und Publikum. Der Türmer, 22. Jg. Stuttgart 1919/20, Heft 12.
*d'Ester, Karl, Zeitungswesen, Breslau 1928.

Faktor, Dr. Emil*, Theater und Presse. Deutsche Presse, 15. Jg. 1925, Nr. 47/48.

Fechter, Paul, Theater, Presse, Publikum. Deutsche Presse, 15. Jg. 1925, Nr. 47/48.

*Feddersen, Harald, Das Feuilleton der sozialdemokratischen Tagespresse Deutschlands von den Anfängen bis zum Jahre 1914, Dissertation (Manuskript), Leipzig 1923 (?).

Filek, Prof. Dr. Egid von, Vom Kritisieren. Die Gegenwart, 36. Jg. Band 72, Leipzig 1907, Nr. 32.

Friedland, Martin, Kritik als kulturphilosophisches Problem. Allgemeine Musikzeitung, 52. Jg. 1925.

Friedmann, Armin*, Die Anfänge der Kunstkritik in der Wiener Zeitung, Zur Geschichte der Kaiserlichen Wiener Zeitung, Wien 1903.

Fuchs, Karl, Tonkunst und Kritik. Nord und Süd, 21. Jg. Breslau 1898, Band 84, Hefte 250 und 251.

Gieseking, Walter, Glossen zur Musikkritik. Melos, 8. Jg. Mainz 1929, Heft 3.

Glaser, Curt, Eine Geschichte der Kunstkritik. Das literarische Echo, 17. Jg. Berlin 1914/15, Heft 19.

Graf, Dr. Max, Eduard Hanslick. Monatsschrift für neue Literatur und Kunst, 1. Jg. Berlin 1897, Heft 3.

Grautoff, Otto, Taines Kunstphilosophie. Das literarische Echo, 5. Jg. Berlin 1902/03, Heft 5.

Gregori, Ferdinand, Schauspieler und Kritiker. Das literarische Echo, 5. Jg. Berlin 1902/03, Heft 10.

— An die Theaterkritik. Der Kunstwart, 24. Jg. München 1910/11, 1. Viertel, 1. Oktoberheft.

Groth, Otto, Die Zeitung. Ein System der Zeitungskunde, Mannheim, Berlin, Leipzig 1928/30.

Grotthuß, Jeannot Emil Freiherr von, Kritiker. Der Türmer, 11. Jg. Stuttgart 1908/09, Heft 3.

— Bücherkritik. Der Türmer, 11. Jg. Stuttgart 1908/09, Heft 12.

Gruber, Roman, Die Musikkritik in Rußland. Melos, 7. Jg. Mainz 1928, Heft 5.

*Günther, Hans F. K., Rasse und Stil, 2. Auflage München 1927.

* — Rassenkunde des deutschen Volkes, München 1933.

Günther, Johannes, Der Theaterkritiker Heinrich Theodor Rötscher, Leipzig 1921.

Guillemin, Bernard, Die Aufgaben der Theaterkritik. Gespräch mit Herbert Jhering. Die literarische Welt, 2. Jg. Berlin 1926, Nr. 10.

Gutmann, L., Auch ein Kritiker. Das Magazin für Literatur, 68. Jg. Berlin 1899, Nr. 1.

Häfker, Hermann, Literarische Kritik und literarisches Schaffen. Der Kunstwart, 15. Jg. München 1901/02, Heft 11.

Harden, Maximilian*, Kampfgenosse Sudermann, Berlin 1903.

Harms, Paul, Die Zeitung von heute, Leipzig 1927.

*Haufler, Hermann, Kunstformen des feuilletonistischen Stils, Dissertation, Stuttgart o. J.

Hauser, Otto, Autor und Rezensent. Die Gegenwart, 36. Jg. Leipzig 1907, 72. Band, Nr. 45.

Hebbel, Friedrich, Sämtliche Werke, herausgeg. von Richard Maria Werner, 10. Band, Kritische Arbeiten I. Die Telegraphen-Aufsätze; 11. Band, Kritische Arbeiten II., Berlin 1903.

Hennig, Franz, Eine Aufgabe für den Verband deutscher Bühnenschriftsteller. Gegen Schmutz und Schund. Der Türmer, 29. Jg. Stuttgart 1926/27, Heft 9.

Herder, J. G. von, Sämtliche Werke, herausgeg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877, 3. Band, Kritische Wälder; 4. Band, Kritische Wälder, Kleine Schriften (Rezensionen).

Hirschberg, Walter*, Der Kritiker als Musiker. Signale für die musikalische Welt, 84. Jg. 1926, Nr. 20.

Hirschfeld, Dr. Robert*, Musikalische Kritik in der Wiener Zeitung. Zur Geschichte der Kaiserlichen Wiener Zeitung, Wien 1903.

*Hitler, Adolf, Mein Kampf, 3. Auflage München 1928.

Hübner, Friedrich Markus, Der Roman in der Zeitungsrezension. Der Kunstwart, 27. Jg. München 1913/14, Heft 14.

Ihering, Herbert*, Warum wird die Theaterkritik vor der Buchkritik bevorzugt? Eine Diskussion von Herbert Ihering und Felix Stössinger. Die literarische Welt, 2. Jg. Berlin 1926, Nr. 17.

— Die vereinsamte Theaterkritik, Berlin 1928.

Istel, Dr. Edgar, E. T. A. Hoffmann als Musikschriftsteller. Neue Zeitschrift für Musik, 70. Jg. Leipzig 1903, Band 99, Nr. 45 und 46.

Jaffé, Robert*, Kritik und Kritiker. Monatsschrift für neue Literatur und Kunst, 2. Jg. Berlin 1898, Heft 8.

K., Kritik der Film-„Kritik". Der Türmer, 36. Jg. Berlin 1933/34, Heft 2.

Kahle, A. W. J., Kritik und Kunst. Die Gegenwart, 33. Jg. Berlin 1904, Band 66, Nr. 30.

Kalkschmidt, Eugen, Wer ist der zuständige Kritiker? Der Kunstwart, 17. Jg. München 1903/04, Heft 3.

— Vom Referatskünstler. Der Kunstwart, 18. Jg. München 1904/05, Heft 13.

Kampers, Otto, Grenzen der Kunstkritik. Signale für die musikalische Welt, 86. Jg. Berlin 1928, Nr. 49.

Kampf um München als Kulturzentrum. Sechs Vorträge von Thomas Mann, Heinrich Mann, Leo Weismantel, Willi Geiger, Walter Courvoisier und Paul Renner. Richard Pflaum Druckerei- und Verlags-A.G. München o. J. (1926).

Karthaus, Dr. Werner, Verschärfte Kritik? Allgemeine Musikzeitung, 55. Jg. Berlin 1928, Nr. 50.

Katscher, Leopold*, Taines kritische Methode. Die Gegenwart, 23. Band Berlin 1883, Nr. 20.

Kerr, Alfred*, Die Welt im Drama, Berlin 1917.

— Die Kritik als Wegweiserin. Deutsche Presse, 15. Jg. 1925, Nr. 47/48.

Klaar, Alfred*, Theater- und Literaturkritik. Handbuch der Journalistik, herausgeg. von Richard Wrede, Berlin 1902.

— Kritiker und Schauspieler. Das literarische Echo, 5. Jg. Berlin 1902/03, Heft 9.

— Beziehungen zwischen Theater und Presse. Deutsche Presse, 15. Jg. 1925, Nr. 47/48.

Klauwell, Dr. Otto, Die Aufgabe der Kritik. Neue Zeitschrift für Musik, 70. Jg. Leipzig 1903, Band 99, Nr. 40 und 41.

Klein, Erich, Die Selbstkritik. Das literarische Echo, 20. Jg. Berlin 1917/18, Heft 20.
Klein, Hugo*, Berlioz als Kritiker. Die Gegenwart, 33. Jg. Berlin 1904, Band 65, Nr. 15.
Klein, Robert, Hebbel und Rötscher. Das literarische Echo, 18. Jg. Berlin 1915/16, Heft 4.
Klingemann, Robert, Ein Beitrag zur „Kunst der Kritik". Deutsche Kunstschau, 1. Jg. Offenbach am Main 1924, Heft 22.
Knöller, Fritz, Theaterkritik. Die Literatur, 29. Jg. Stuttgart und Berlin 1926/27, Heft 12.
*Köhler, Gerhard, Rasse und Weltanschauung. Der SA.-Führer, 1. Jg. München 1936, Heft 3.
*— Rasse und Dichtung. Neues Volk, Blätter des rassenpolitischen Amtes der NSDAP., 5. Jg. Berlin 1937, Heft 1, Seite 34 ff.
Kolliner, Else*?, Opernkritik. Die literarische Welt, 1. Jg. Berlin 1925, Nr. 4.
Krauß, Rudolf, Der Superlativ in der Kritik. Die Grenzboten, 69. Jg. Berlin 1910, Heft 18.
Kreitmaier, Josef, Kunstkritik. Stimmen der Zeit, 53. Jg. Freiburg 1922/23, Band 105, Heft 11.
Kritzler, Emil, Die Theaterkritik Lessings, Dissertation (Manuskript), Münster 1922.
— Wertstufung der Kritiker. Die Literatur, 29. Jg. Stuttgart und Berlin 1926/27, Heft 12.
Kurtz, Rudolf*, Das Problem der Theaterkritik. Die Schaubühne, 7. Jg. Berlin 1911, Nr. 37.
Kutscher, Artur, Kritiker und Kunstwerk. Das literarische Echo, 13. Jg. Berlin 1910/11, Heft 8.
Landsberg, Hans*, Wissenschaftliche Kritik. Dramaturgische Blätter (Magazin für Literatur, 67 Jg.), 1. Jg. Berlin und Weimar 1898, Nr. 28.
— Wer soll Kritiker sein? Dramaturgische Blätter (Magazin für Literatur, 67. Jg.), 1. Jg. Berlin und Weimar 1898, Nr. 31.
— Kritik der Schauspielkunst. Dramaturgische Blätter (Magazin für Literatur, 67. Jg.), 1. Jg. Berlin und Weimar 1898, Nr. 44.
Leichtentritt, Hugo*, Vom Wesen der Kritik. Deutsches Musikjahrbuch, Essen 1923.
Leisegang, Dr. Herbert, Völkische Kritik. Der Türmer, 36. Jg. Berlin 1933/34, Heft 3.
Lempicki, Sigmund von, Über literarische Kritik und die Probleme ihrer Erforschung. Euphorion, Band 25, Leipzig und Wien 1924, 4. Heft.
Lessing, G. E., Laokoon. Lessings Werke, herausgeg. von H. Blümner, 9. Teil, 1. Abteilung, Berlin und Stuttgart.
— Briefe antiquarischen Inhalts. Lessings Werke, herausgeg. von H. Blümner, 9. Teil, 2. Abteilung, Berlin und Stuttgart.
— Literaturbriefe. Lessings sämtliche Werke, herausgeg. von H. Göring, 9. Band, Stuttgart.
— Das Neueste aus dem Reiche des Witzes. Lessings sämtliche Werke, herausgeg. von H. Göring, 6. Band, Stuttgart.
Liebscher, Artur, E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften. Der Kunstwart, 38. Jg. München 1924/25, Heft 11.



Lienhard, Friedrich, Zwei Kritiker des Naturalismus. Der Türmer, 13. Jg. Stuttgart 1910/11, Band 1, Heft 4.
Lier, Leonhard, Kritisches über Tageskritik. Der Kunstwart, 9. Jg. München 1895/96, Heft 8.
Lissauer, Ernst*, Kritische Wirksamkeit. Die Literatur, 29. Jg. Stuttgart und Berlin 1926/27, Heft 12.
Loewenfeld, Hans*, Musikwissenschaft und Musikkritik. Monatsschrift für neue Literatur und Kunst, 1. Jg. Berlin 1897, Heft 1.
Löwengard, Max*, Musikkritik in der Tagespresse. Das Magazin für Literatur, 64. Jg. Berlin 1895, Nr. 35.
Lorenz, Max, Der Individualismus in der Kunstkritik. Preußische Jahrbücher, 98. Band 1899.
Lucka, Emil*, Literarische Kritik. Die Literatur, 33. Jg. Stuttgart und Berlin 1930/31, Heft 8.
Mahling, Dr. Friedrich, Musikkritik, Münster 1929.
Marsop, Paul, Wie steht es um die deutsche Theater-Kritik? Der Kunstwart, 29. Jg. München 1915/16, Heft 22.
Martin, Ernst, Zwischen Ja und Nein. Die Literatur, 29. Jg. Stuttgart und Berlin 1921/22, Heft 15.
Maurer, Heinrich, Kritik, Künstler, Publikum. Allgemeine Musikzeitung, 35. Jg. Berlin 1908, Nr. 42.
Mayer, Dr. F. Arnold, Publikum und Kritik. Deutsche Thalia, Jahrbuch für das gesamte Bühnenwesen, 1. Band, Wien und Leipzig 1902.
*Meister, Anton, Die Presse als Machtmittel Judas, 2. erweiterte Auflage München 1931.
Meunier, Ernst, — Hans Jessen, Das deutsche Feuilleton, Berlin 1931.
Mhe, Herbert, Über die Kritik. Sozialistische Monatshefte, 19. Jg. Berlin 1913, Heft 16/17.
Michel, Wilhelm, Die Theaterkritik vor dem Spiegel. Der Kunstwart, 41. Jg. München 1927/28, Heft 3.
Michels, Robert, Zur Soziologie des Parteiwesens in der modernen Demokratie, 2. Auflage Leipzig 1925.
Möricke, O., Musikkritik. Der Kunstwart, 9. Jg. München 1895/96, Heft 6.
Moes, Eberhard, Grabbe als Theaterkritiker. Die deutsche Bühne, 18. Jg. Berlin 1926, Heft 1.
*Müller-Freienfels, Richard, Psychologie der Kunst, Leipzig-Berlin 1912.
* — Poetik, Berlin-Leipzig 1914.
* — Persönlichkeit und Weltanschauung, 2. Auflage Leipzig-Berlin 1923.
* — Erziehung zur Kunst, Leipzig 1925.
Münzer, Dr. Kurt, Der Weg nach Zion, 1912.
Musil, Robert*, Zu Kerrs 60. Geburtstag. Die literarische Welt, 3. Jg. Berlin 1927, Nr. 51/52.
Neruda, Edwin, Tschaikowsky als Kritiker. Neue Zeitschrift für Musik, 70. Jg. Leipzig 1903, Band 99, Nr. 10.
Neubeck, Prof. Dr. Ludwig, Rundfunk und Kritik. Der Türmer,. 35. Jg. Berlin 1932/33, Heft 5.
Nidden, Ezard, Referat und Kritik. Der Kunstwart, 24. Jg. München 1910/11, 4. Viertel, 1. Septemberheft.
Ohmann, Fritz, Die Geltung des ästhetischen Urteils. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn, 6. Jg. Bonn 1911, Hefte 1 und 5.

Ottmann, Dr. Franz, Kritiker-Bedenken. Die Kunst (Die Kunst für Alle, 42. Jg.), 28. Jg. München 1926/27, Nr. 8.
Pander, Oswald, Zeitungskritik. Norddeutsche Monatshefte, 4. Jg. Hamburg 1917/18, Nr. 12.
— Zur Psychologie des Kritikers. Das deutsche Drama, 2. Jg. Berlin 1919, Heft 5/6.
— Kinokritik. Der Türmer, 22. Jg. Stuttgart 1919/20, Heft 7.
Pechel, Rudolf, Otto Brahms kritische Sendung. Das literarische Echo, 17. Jg. Berlin 1913/14, Heft 15.
*Petersen, Dr. Julius, Literaturgeschichte als Wissenschaft, Heidelberg 1914.
Petzet, Wolfgang, Für die Freiheit der Filmkritik. Der Kunstwart, 44. Jg. München 1930/31, Heft 3.
Platzhoff-Lejeune, Eduard, Dichterisches und kritisches Vermögen. Das literarische Echo, 5. Jg. Berlin 1902/03, Heft 19.
Polenske, Karl, Metakritische Waffengänge. Der Kunstwart, 40. Jg. München 1926/27, Heft 3.
Polgar, Alfred*, Ja und Nein. Schriften des Kritikers, Berlin 1926.
Popert, Hermann*, Buchkritik. Der Vortrupp, 5. Jg. Hamburg 1916, Nr. 20.
Popper, Fritz, und Hans Tasiemka, Die Einwirkung der Kritik auf die Schaffenden. Eine Rundfrage. Veranstaltet von — Die literarische Welt, 3. Jg. Berlin 1927, Nr. 27.
Pringsheim, Dr. Heinz, Kritiker-Skat. Allgemeine Musikzeitung, 55. Jg. Berlin 1928, Nr. 6.
Rath, Willy, Der Fall Sudermann. Das literarische Echo, 5. Jg. Berlin 1902/03, Heft 6.
Rauscher, Ulrich, Kritik der Kritik. Süddeutsche Monatshefte, 9. Jg. Band 1 München 1911/12, Januarheft.
Reck-Malleczewen, Dr. Fritz, Vom Elend deutscher Theaterkritik. Die Grenzboten, 73. Jg. Berlin 1914, Heft 2.
Reifferscheidt, Friedrich M., Die literarische Kritik. Darstellung ihrer Idee und Abschätzung ihrer Wirklichkeit. Hochland, 24. Jg. Band 1, Kempten und München 1926/27, Heft 2.
Reinboth, G., Das Hörspiel und seine Kritik. Die Literatur, 34. Jg. Stuttgart und Berlin 1931/32, Heft 10.
Riesenfeld, Dr. Paul, Der Auch-Kritiker. Signale für die musikalische Welt, 87. Jg. Berlin 1929, Nr. 13.
·Rosenberg, Alfred, Der Mythus des XX. Jahrhunderts, München 1936.
Rötscher, Heinrich Theodor, Die Kunst der dramatischen Darstellung (Berlin 1837—42), neu herausgeg. von Oskar Walzel, Berlin 1919.
Schacht, Roland, Grundlagen der Filmkritik. Der Kunstwart, 40. Jg. München 1926/27, Heft 9.
Scherber, Dr. Ferdinand, Die Literaturkritik. Signale für die musikalische Welt, 70. Jg. 1912, Nr. 40.
— Naturgeschichte des Kritikers. Signale für die musikalische Welt, 74. Jg. Berlin 1916, Nr. 15.
— Musikkritik. Signale für die musikalische Welt, 84. Jg. Berlin 1926, Nr. 20.
Scherber, Paul Friedrich, Formen der Musikbetrachtung. Der Kunstwart, 40. Jg. München 1926/27, Heft 12.



Schlaikjer, Erich, Mitternachtskritik. Die Hilfe, 12. Jg. Berlin 1906, Nr. 24.
— Kritik eine Kunst? Der Kunstwart, 29. Jg. München 1915/16, Heft 8.
— Der Dichter als Journalist. Der Kunstwart, 29. Jg. München 1915/16, Heft 16.
Schliepmann, Hans, Der Jammer unserer Kritik. Deutsches Volkstum (Bühne und Welt), 20. Jg. Hamburg 1918, Juliheft.
Schönewolf, Dr. Karl, Die Kunst der Kritik. Deutsche Kunstschau, 1. Jg. Offenbach am Main 1924, Heft 19.
Schoenthal, Dr. iur. J. M., Die Buchkritik in der Tageszeitung. Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, 81. Jg. Leipzig 1914, Band 3, Nr. 179, 180 und 181.
Schopenhauer, Parerga und Paralipomena, Leipzig 1891, Kapitel 20.
Schotthoefer, F., Die jungfranzösische Kritik. Das literarische Echo, 17. Jg. Berlin 1913/14, Heft 2.
Schücking, Prof. Dr. Levin, Der Kunstkritiker als Kunstfeind. Der Türmer, 17. Jg. Stuttgart 1914/15, Heft 16.
— Literarische Geschmacksbildung, München 1923.
Schultze-Naumburg, Prof. Dr. h. c. Paul, Kunst und Rasse, München 1928.
* — Kampf um die Kunst, München 1932.
* — Rassengebundene Kunst, Berlin 1934.
* — Kunst aus Blut und Boden, Leipzig 1934.
*Schultze-Pfälzer, Gerhard, Propaganda, Agitation, Reklame, Berlin 1923.
Schulz-Dornburg, Rudolf, Kunstkritik von gestern, heute und morgen. Melos, 8. Jg. Mainz 1929, Heft 3.
Schumann, Wolfgang, Über Buchkritik. Der Kunstwart, 30. Jg. München 1916/17, Heft 3.
Schwarze, Dr. Kurt, Kritiker und Kritik. Allgemeine Musikzeitung, 42. Jg. 1915, Nr. 8.
Schwers, Paul, Musikkritische Paralyse. Allgemeine Musikzeitung, 42. Jg. Berlin 1915, Nr. 48.
Seifl, Arthur, Über eine ganz neue Art von Kritik. Almanach der deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1921, herausgeg. von Gustav Bosse, Regensburg 1920.
Servaes, Franz*, Praeludien, Berlin-Leipzig 1899.
Simmel, Georg, Hauptprobleme der Philosophie, Leipzig 1911.
Spanuth, August, Der kritisierte Kritiker. Signale für die musikalische Welt, 65. Jg. Berlin-Leipzig 1907, Nr. 64.
— Zur Musikkritiker-Frage. Signale für die musikalische Welt, 74. Jg. Berlin 1916, Nr. 19.
Spiero, Dr. Heinrich*, Theodor Fontane als Schauspielkritiker. Die Gegenwart, 33. Jg. Berlin 1904, Band 66, Nr. 53.
Sprengler, Joseph, Felix Salten im Rahmen der Wiener Kritik. Das literarische Echo, 24. Jg. Stuttgart und Berlin 1921/22, Heft 15.
— Die Theaterkritik zwischen Urteil und Partei. Der Gral, 22. Jg. Münster/W. 1927/28, Heft 9.
Stege, Dr. Fritz, Formprobleme der Musikkritik. Allgemeine Musikzeitung, 55. Jg. 1928, Nr. 19.

Steiner, Rudolf*, Moderne Kritik. Das Magazin für Literatur, 66. Jg. Weimar 1897, Nr. 27.
— Herr Harden als Kritiker. Eine Abrechnung. Das Magazin für Literatur, 67. Jg. Berlin und Weimar 1898, Nr. 13.
— Theater und Kritik. Dramaturgische Blätter (Das Magazin für Literatur, 67. Jg.), 1. Jg. Berlin und Weimar 1898, Nr. 6.
— Publikum, Kritiker und Theater. Dramaturgische Blätter (Das Magazin für Literatur, 67. Jg.), 1. Jg. Berlin und Weimar 1898, Nr. 20.
— Wissenschaft und Kritik. Dramaturgische Blätter (Das Magazin für Literatur, 67 Jg.), 1. Jg. Berlin und Weimar 1898, Nr. 29.
— Leser und Kritiker. Das Magazin für Literatur, 68. Jg. Berlin 1899, Nr. 45.
Sternfeld, Richard*, Von der Sprache der Kritik. Allgemeine Musikzeitung, 42. Jg. Berlin 1915, Nr. 40.
Stichtenoth, Friedrich, Musikkritik in Vertrauenskrise? Die Musik, 22. Jg. Berlin 1929/30, Band 1, Heft 3.
Storck, Dr. Karl, Kritik als Erziehung zur Kunst. Der Türmer, 8. Jg. 1906, Band 2, Heft 11.
— Theaterkritiker oder -nörgler. Der Türmer, 11. Jg. Stuttgart 1908/09, Heft 2.
Strobel, Heinrich, Neue Aufgaben der Kritik. Melos, 7. Jg. Mainz 1928, Heft 1.
Sudermann, Hermann, Verrohung der Theaterkritik, Berlin und Stuttgart 1902.
Sulger-Gebing, Dr. Emil, Die Brüder Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst, München 1897.
Thoma, Ludwig, „Künstler und Kritiker". März, 11. Jg. 1917, Heft 11.
Tieck, Ludwig, Kritische Schriften, Leipzig 1848.
Tonelli, Luigi, La critica, Rom 1920.
Treitschke, Heinrich von, Bilder aus der deutschen Geschichte, Leipzig 1908, Band 2.
Unger, Hermann, Vom Wesen und Wert der musikalischen Kritik. Deutsches Volkstum, 27. Jg. Hamburg 1925, Heft 10.
Vischer, Dr. Friedrich Theodor, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Reutlingen und Leipzig 1851, III. Teil, § 507.
Volkelt, Johannes, Kunst und Volkserziehung, München 1911.
*Wagner, Friedrich, Kunst und Moral, Münster 1917.
Walzel, Dr. Oskar*, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Berlin 1923.
Weigand, Wilhelm, Essays, München 1892.
— Das Elend der Kritik, München 1895.
Weilen, Dr. Alexander von, Die Kritik des Schauspiels in der Wiener Zeitung. Zur Geschichte der Kaiserlichen Wiener Zeitung, Wien 1903.
— Ludwig Speidel. Das literarische Echo, 14. Jg. Berlin 1911/12, Heft 5.
Weill, Kurt*, Kritik am zeitgenössischen Schaffen. Melos, 8. Jg. Mainz 1929, Heft 3.
Weißmann, Adolf*, Künftige Musikkritik. Der Kunstwart, 29. Jg. München 1915/16, Heft 2.
Westermeyer, Karl, Kritik und Kritiker. Signale für die musikalische Welt, 82. Jg. Berlin 1924, Nr. 16.



Wilhelm, Paul, Zur Kritik der Kritik. Monatsschrift für neue Literatur und Kunst, 1. Jg. Berlin 1897, Heft 7.
Witkowski, Georg*, Über Buchkritik. Zeitschrift der Bücherfreunde, Neue Folge, 9. Jg. Leipzig 1917, 1. Hälfte, Seite 109 ff.
Wohlfahrt, Siegfried, Zur Meloskritik. Melos, 7. Jg. Mainz 1928, Heft 4.
Wohlfeil, Dr. Paul, Die Väter der modernen Kritik. Preußische Jahrbücher, Band 183, Berlin 1921, Heft 1.
Wohlwollende Kritik. Der Kunstwart, 12. Jg. München 1898/99, Heft 7.
Wolzogen, Ernst von, Zur Pathologie des Zeitungsschreibers. Das literarische Echo, 5. Jg. Berlin 1902/03, Heft 18.
Zillig, Peter, Über Wesen und Wert der Kritik, Osterwieck 1909.
Zweig, Arnold*, Epoche und Theater. Das deutsche Theater der Gegenwart, herausgeg. von Max Krell, München und Leipzig 1923.

Zahlenangaben über die Kritiksparte des „Völkischen Beobachters"

Beteiligung der Kritiksparte am Gesamttextteil nach ihrem Flächeninhalt (Jahresdurchschnitt)

1920	1921	1922	1923	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932
10,5%	7,0%	3,9%	5,1%	5,8%	5,2%	6,3%	6,9%	5,4%	6,0%	7,2%	6,1%

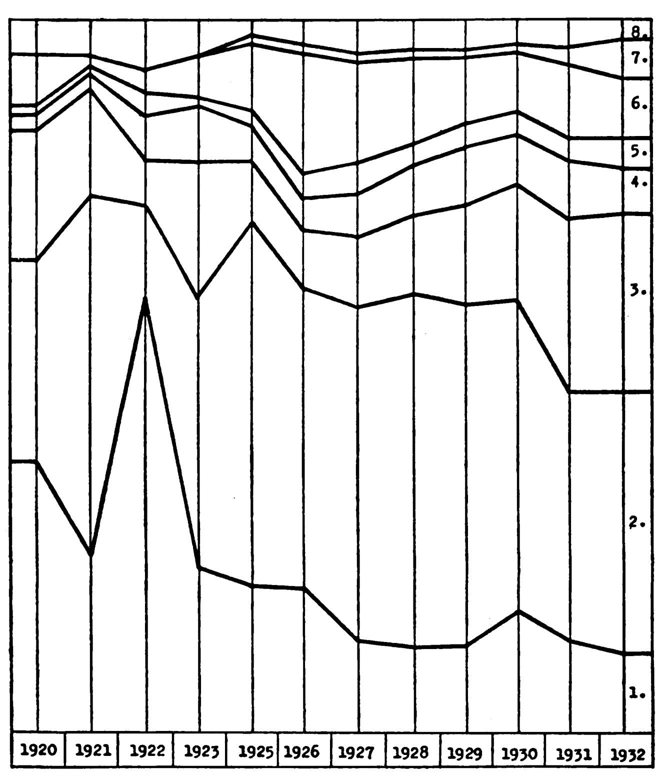
Zahlenmäßige Beteiligung der einzelnen Stoffgebiete innerhalb der Kritiksparte (Jahresdurchschnitt)

A.[188]

Jahr	Literatur	Theater	Musik	Malerei	Plastik	Film	Funk	Sonstiges
1920	38%	28%	18%	2%	1%	8%	0%	5%
1921	25%	50%	15%	2%	1%	1%	0%	6%
1922	61%	13%	6%	6%	3%	3%	0%	8%
1923	23%	38%	19%	8%	1%	6%	0%	5%
1925	20%	51%	9%	5%	2%	9%	1%	3%
1926	20%	42%	8%	4%	3%	17%	1%	5%
1927	13%	47%	10%	6%	4%	14%	1%	5%
1928	12%	50%	11%	7%	3%	12%	1%	4%
1929	12%	48%	14%	8%	3%	9%	1%	5%
1930	17%	44%	16%	7%	3%	8%	1%	4%
1931	13%	35%	24%	8%	3%	10%	2%	5%
1932	11%	37%	25%	6%	4%	8%	6%	3%

[188] Vergleiche hierzu die graphische Darstellung der gleichen Statistik unter B.

B.



1. Literatur, 2. Theater, 3. Musik, 4. Malerei, 5. Plastik und Architektur, 6. Film, 7. Rundfunk, 8. Sonstiges (Tanz, Kunst allgemein, usw.).

Zahlenmäßige Verteilung des zur Kritiksparte gehörenden Stoffes auf die Ortssparten innerhalb des „Völkischen Beobachters" (Jahresdurchschnitt).

Jahr	Unterm Strich	Lokaler Teil	Sonstiger Textteil
1920	81%	9%	10%
1921	59%	30%	11%
1922	58%	22%	20%
1923	97%	2%	1%
1925	88%	8%	4%
1926	69%	22%	9%

Jahr	Unterm Strich	Lokaler Teil	Sonstiger Textteil
1927	77%	12%	11%
1928	82%	11%	7%
1929	77%	17%	6%
1930	77%	13%	10%
1931	66%	18%	16%
1932	45%	19%	36%

Zahlenmäßige Beteiligung der zeitungsmäßigen Zweckbestimmungen „Nachricht" — „Meinung" — „Unterhaltung" an der Kritiksparte (Jahresdurchschnitt)[189].

Jahr	Nachricht	Meinung	Unterhaltung
1920	63%	34%	3%
1921	73%	25%	2%
1922	56%	43%	1%
1923	57%	41%	2%
1925	65%	32%	3%
1926	80%	18%	2%
1927	75%	22%	3%
1928	76%	22%	2%
1929	73%	25%	2%
1930	76%	20%	4%
1931	74%	22%	4%
1932	74%	23%	3%

[189] Vergleiche hierzu Seite 213 f.

Lebenslauf

Am 24. Juli 1910 wurde ich, Gerhard Köhler, als erstes Kind des praktischen Arztes Dr. med. Wilhelm Köhler und seiner Ehefrau Johanna, geb. v. Spoenla, zu Erfurt geboren. Ich besuchte die humanistischen Gymnasien zu Erfurt und Heiligenstadt/Eichsfeld, wo ich am 17. März 1928 das Reifezeugnis erhielt. Von Sommersemester 1928 mit Sommersemester 1932 studierte ich auf den Universitäten Tübingen, Paris und Berlin und mußte dann aus finanziellen Gründen mein Studium unterbrechen, um es schließlich von Wintersemester 1933/34 mit Wintersemester 1934/35 an der Münchener Universität fortsetzen zu können. Während meiner Hochschulausbildung widmete ich mich vornehmlich der Zeitungswissenschaft und belegte Vorlesungen und Übungen bei den Professoren Dovifat und R. Schmitt-Berlin sowie Dresler und d'Ester-München, unter dessen Leitung auch die vorgelegte Dissertation entstanden ist. Deutsche Literaturgeschichte hörte ich bei den Professoren Bebermeyer, Schneider und Kluckhohn-Tübingen, Petersen, Herrmann, Neckel und Rosenfeld-Berlin sowie Brecht und Kutscher-München, Archäologie bei den Professoren Watzinger-Tübingen, Preuner und Matz-Berlin, Buschor und Weickert-München. Neben diesen Hauptfächern beschäftigte ich mich noch mit mittlerer und neuerer Kunstgeschichte bei den Professoren Weise und Mahn-Tübingen, Waetzoldt, Fischel, Wulff und Giese-Berlin, mit mittlerer und neuerer Geschichte bei den Professoren Haller, König und Jacob-Tübingen, Seignolis-Paris und Perels-Berlin, mit Philosophie bei den Professoren Groß, Haering und Oesterreich-Tübingen, Dessoir, F. J. Schmidt und Rieffert-Berlin sowie weiterhin mit Theaterwissenschaft (Petersen-Berlin und Kutscher-München) und romanischen Sprachen (Pernot-Paris und Vincenti-München). Zu großem Dank bin ich in Besonderheit Herrn Professor Dr. d'Ester verpflichtet, der mir während der Dissertationsbearbeitung mit seinem Rat beigestanden hat.

